تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى



الفن الرومانى

الجزء العاشر

المجلد الثانى

التصوير

دراسة

د. ثروت عكاشة


MOHAMED KHATAB
mohamed khatab

تاريخ الفن:
العين تسمع
والأذن ترى



الجزء العاشر

المجلد الثانى

الفن الرومانى

دراسة

د. ثروت عكاشة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

الفن الرومانى

د. ثروت عكاشة

الجزء العاشر

المجلد الثانى



يضم هذا الجزء بمجلديه
٥٤٤ صورة منها ٧٢ ملونة

صورة الغلاف :
ستابييه . فتاة تقطف الزهور

●● الصور الملونة مهداة من منظمة اليونسكو لخفض تكلفة الكتاب ، وطبعت بمطابع رينبيرد بلندن





الإخراج الفنى :
سعيد المسيرى







إهـــداء

إلى الذكرى العطرة للصديق الراحل ...... الدكتور مجدى وهبه
إنسانية متكاملة ، وشفافية تفيض رقة ، ووفاء غامر ،
وعلم غزير ، وتواضع كريم ، وعطاء ذو سعة ...

الفصل الثامن

التصوير الروماني

ذاتها ، إذ طغت الاهتمامات الأركيولوجية على التقدير الفنى . ولا يغيب عن الذهن أن معظم هذه اللوحات التصويرية والزخرفية كانت فى الأصل مصوّرة على الجدران وأن كل مجموعة منها كانت تشكّل زخرفة متكاملة لإحدى القاعات ، غير أن انتزاع هذه اللوحات من مكانها وعرضها متفرّقة بالمتاحف قد أفقدها وحدة التكوين التى كانت تجمعها وفصم عرى الترابط بين هذه الصور بعضها بعضا ، فانعدم الاتساق الذى انطوى عليه التوزيع الأصلى الشامل للخطوط والألوان على الجدران الأربعة للقاعة ، وبدت وكأنها مجزوءات منعزلة لا تشدّ الانتباه إلى القيمة الفنية الحقة للوحات مجتمعة حتى وقت جد قريب حين حظيت بوضعها اللائق بين فروع الفن القديم . ونحن لا نعرف عن تصاوير عمالقة فن التصوير الإغريقى أمثال پوليجنولوس وزوكسيس وپاراسيوس وأپلليس سوى تلك الأوصاف النابضة بالحيوية التى سجّلها الكُتّاب القدامى ، وهو ما حدث أيضاً مع معظم الفنانين اليونانيين الكبار اللاحقين ، فليس بين أيدينا من آثارهم إلا أسماؤهم المصحوبة بالتقدير مع نذر قليل من معلومات وصلتنا بأخرة عن أسلوبهم فى الرسم وعن موضوعات تصاويرهم مما لا يتيح لنا الإقدام على محاولة لتقييم فنهم من الناحيتين الجمالية والتقنية ، وسيبقى مرجعنا الوحيد فى ذلك هو پلينيوس الذى لا يمكن إنكار جهوده المضنية فى جمع المعلومات عن الفن القديم ضمن كتابه «التاريخ الطبيعى»[1] وإن جاء نصيب الفنانين من موسوعته بالغ الضآلة ، فهو فى حديثه عن فنان يدعى فابيوس بيكتور مثلاً يكتفى بقوله إنه كان أول من حمل هذا الاسم فى أسرته وقام بتزيين معبد سالوس بروما . وعندما ذكر فناناً آخر من أصل فارسى يدعى تورپيليوس أشار إلى أنه كان يرسم بيده اليسرى فحسب ، واقتصر فى تعليقه على فنان آخر اسمه لابيو بأن رسومه الشبيهة برسوم الأطفال كانت لوحات ترويحية . على أننا لحسن الحظ قد ظفرنا بمعلومات أوفر عن مصوّرى عهد أوغسطس وبواكير العصر الامبراطورى من بينها أن الفنان آريليوس كان يستعين بمحظياته نماذج لتصوير وجوه الربّات مُضْفياً عليهن ملامح عشيقاته . وكذلك فعل من بعده المصوّر الذى رسم الإله ديونيسوس فى «ڤيلا الطقوس السرية» ، فضلاً عن مصور آخر هو لوديوس الذى يتفق كل من ڤتروڤيوس وپلينيوس فى الرأى حول تألق فنه وتميزه فى عهد أوغسطس ، وفى أنه كان أول من ضمّن تصاويره الزخرفية مناظر مستوحاة من الطبيعة تجمع بين طرقات المدينة ومبانيها وبين حقول الريف وبساتينه . أما الحالة الوحيدة التى نستطيع أن نعزو فيها عملاً كبيراً إلى فنان بعينه فى ثقة وطمأنينة فهى حالة المصور فابوللّوس الذى ازدهر إنتاجه فى عهد نيرون ، إذ نتعرّف على زخارفه «بالبيت الذهبى» من خلال رسوم وصور مستنسخة لها بالألوان المائية ، وجميعها جديرة بأن تجعل من هذا الفنان الفذ رائداً طليعيا لأساطين الفن الإيطاليين الذين قاموا فيها بعد بزخرفة جدران وسقوف القصور والكنائس . ويُروى عن فابوللّوس أنه ارتدى عباءة التوجا وانكبّ على زخرفة جدران البيت الذهبى وسقفه غافلاً عن العالم من حوله حتى أضحى القصر الامبراطورى على حد ما شاع وقتذاك «السجن الذى اختاره بنفسه لنفسه» لكأنه كان النموذج الذى احتذاه سلفه ميكلانچلو بعد خمسة عشر قرناً حين اضطجع على ظهره مختاراً لمدة أربعة أعوام لرسم لوحات سقف مصلى سيستينا .

ومن هذا كله يتضح لنا أن ثمة فارقاً كبيراً بين ما نعلمه عن التصوير اليونانى وما نعلمه عن التصوير الرومانى ، فكل ما نعرفه عن التصوير اليونانى سلسلة من الأسماء أشبه بقائمة شرفية إلى جانب معلومات جدّ ضئيلة عن سيرهم الذاتية قد لا تتعدّى بعض الطرائف فى معظم الأحيان وثَبَتاً بأهم إنجازاتهم ، فلم

تقع أبصارنا على صورة واحدة أو طالعنا تقريظا فنيا مسهبا ولاثما إلى علمنا بحث نقدى جاد يفسر سرّ ما تمتعوا به من شهرة واسعة بينها يصدق العكس على التصوير الرومانى . فعلى الرغم من أنه لم يصلنا من أسماء فنانيه إلا القليل ، كما أن أحداً منهم لم يكتسب شهرة واسعة ، بل ولا يمكن الجزم بنسبة أى عمل من الأعمال الكبرى إلى أى واحد منهم ، فقد وصلتنا أعداد كبيرة من الصور الرومانية معظمها من مدن كامپانيا الثلاث پومپى وهرقلانيوم وستابيه . ولا ننكر أن بعض توقيعات لفنانين يونانيين قد وُجدت بروما وكامپانيا غير أنها لفنانين من «العصر الأتيكى المُحْدث» استوحوا تصاويرهم من مناظر وأفكار أصحاب الأسلوب اليونانى فى أواخر أيامه . ومن بين سائر تصاوير كامپانيا الجدارية لا يوجد إلا تصوير واحد يحمل توقيعاً باسم لاتينى فوق لوحة تروى قصة پيراموس وثيزبى ، كما أن تصاوير الأشخاص بدار لوريوس تيبورتينوس تحمل توقيعاً لاتينياً على النحو التالى «صوّرها لوسيوس» دون أن نعلم عن هذا الفنان شيئاً أكثر من ذلك . كذلك الحال بالنسبة للوحات الفسيفساء الكبيرة بمدينة پومپى وبالمنازل الريفية ، إذ خلت جميعها من أى توقيع باستثناء لوحة واحدة تحمل اسم الفنان فيلكس . ومن ثم كان لا مفر من التسليم بأن الناقد الفنى المعاصر الذى يحصر جهوده فى الوقوف على شخصية كل فنان على حدة يواجه عبئاً شاقاً إذ لا تهيىء له المعلومات المتوفرة بين يديه متابعة حياة الفنان أو معرفة أوجه نشاط مصوّرى المدن الكامپانية الثلاث ، كما أن العدد الهائل من التصاوير الجدارية التى ينبغى عليه دراستها يجعل من المتعذر على مثل هذا الناقد الوصول إلى نتائج محددة ، فضلاً عن اتساع مدى اختلاف التأثيرات والأساليب وتنوع الأذواق الفنية التى أسفرت عنها التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية والبيئية فى كامپانيا .

وما من شك فى أن هذا الحشد من التصاوير التى خلّفها أولئك المصورن المجهولون يلقى بمشاكل لا حصر لها على كاهل مؤرخى الفن ونقّاده ، فعليهم التفرقة بين العمل الفنى المنبثق عن إلهام شاعرى صادق وبين العمل الفنى الذى لا يعدو أن يكون أداة تعبيرشعبية عن عصر معين فحسب ، وعليهم أيضاً التفرقة بين ابتكارات الفنان الأصيل وبين إنتاج أرباب الحرف الكمىّ المتكرر ، وكذلك بين التعبير الذاتى والتلقائى للمصور الكامپانى وبين الانعكاسات السلبية الباهتة لتراث النزعة الكلاسيكية المحدثة . ولا ريب أن فرز منجزات كبار الفنانين الكامپانيين وتصنيفها اعتماداً على الدراسة المتعمّقة لمجموعاتهم المصورة ولأسلوب رسمهم ولطريقة تلوينهم قد قطعت شوطاً بعيداً ، ومع ذلك بقى هذا التراث الفنى الضخم وقتاً لا يستهان به دون أن يحظى بالتقريظ الجدير به أو بالنقد الفنى اللائق به . ولا سبيل إلى إنكار أن التصاوير الرومانية والكامپانية ، وبخاصة ما كان منها فى عهد أوغسطس أو ما كان منها مستوحى من الأسلوب اليونانى ، هى من إنجاز فنانين يونانيين ينتمون لآخر مراحل الأتيكية المحدثة ، بل لقد كانت النقوش المكتوبة باليونانية إلى جوار الشخوص المرسومة دليلاً على أن المصورين المجهولين الذين قاموا برسمها يونانيون لا رومانيون أو كامپانيون موالون للفن اليونانى . فلقد استقر عدد من المصورين اليونانيين فى كل من لاتيوم وكامپانيا وعملوا لدى بعض الموسرين وأصحاب المكانة المرموقة لزخرفة دورهم ، ولكن لم يلبث الناس أن انصرفوا شيئاً فشيئاً عن هؤلاء الفنانين الأجانب .

وانتقل الاهتمام فى عهد كل من كلاوديوس وفلاڤيوس إلى الفنانين الإيطاليين . وعلى الرغم من أن أسلوبهم كان يحذو حذو المدرسة المتأغرقة أو الموجة المحدثة من الفن الكلاسيكى إلا أنه انفرد بالطلاوة

والجاذبية التى ينطوى عليها كل جديد فى مجال الفن . ويوسعنا الإلمام بمدى تطور الذوق الفنى خلال هذا العصر إذا تطلعنا إلى المجموعات المتعددة لصور الإلياذة وملاحم العصر التالى لعصر هوميروس المكتشفة فى بومبى ، **إذ تزخر «دار البوّابة الخفيّة» بزخارف من مشاهد الإلياذة فى سلسلة متعاقبة من الصور الجدارية** يكشف تكوينها وأسلوبها عن مدى تأثرها بفن عهد أوغسطس فى أوج ازدهاره ، كما تحمل كل منها نقوشاً توضيحية باللغة اليونانية . وتضم دار لوريس تيبور تينوس مجموعة مماثلة وإن سُجلت نقوشها التوضيحية باللاتينية . كذلك تتألق تصاوير حصار طرواده وسقوطها بدار كوينتوس پوپا ريوس أحد الأدباء المرموقين فى عهد نيرون غير أنها مستوحاة فى أغلبها من الرواية الرومانية لتلك القصة وبوجه خاص من إنيادة ڤرچيل .

وهناك سمتان بارزتان تشترك فيهما سائر التصاوير الكامپانية سواء رسمها فنانون أم حرفيون : الأولى محاولة ترسّم الكلاسيكيين ، والثانية المحاكاة الحرفية للأنماط المتأغرقة والإنجازات الكلاسيكية المحدثة ، وإن بدت من خلال ذلك كله إرهاصات الخروج على تقاليد الماضى ودلائل معالجة الخطوط والألوان بأسلوب أشدّ جرأة ، فصوّروا الأساطير القديمة وشخوصها مترعة بالواقعية الإنسانية ، كما صوّروا مناظر الطبيعة وتفاصيل الحياة اليومية من واقع مشاهداتهم الشخصية دون مراعاة لقواعد الفن الأكاديمى . وعلى حين استأثرت المبانى العامة وقصور المدن والريف التى يملكها محدثو الثراء المتشدّقون برفعة أذواقهم محاكاة لأذواق من يفوقونهم سلالة ومحتدا بأسلوب التصوير المنمّق الجانح نحو الكلاسيكية ، كانت تصاوير منازل الطبقة الوسطى وطبقة العامة كامپانية روحاً وأسلوباً . ومع اتسام بعضها بشكل الرسوم العجلة إلا أنها تنبض مع ذلك بالحيوية والتلقائية وجاذبية ألوانها . وبغض النظر عن الفروق الاجتماعية والثقافية كانت جميع الصور الجدارية ببومبى منذ القرن الأول ق . م . إلى عام ٧٩ ميلادية [أى منذ نشأة الطراز الأول حتى الطراز الرابع] تكشف عن التأثير المتزايد لطبقة الحرفيين والمصورين المحليين فى مجالات الزخرفة وتصوير الشخوص والمناظر الطبيعية بعد أن تمكّنوا ناصية التعبير بلغة ذاتية متميزة . وكانت كامپانيا قد احتاحها زلزال مدمّر قبل انفجار بركان ڤيزوف بستة عشر عاماً استدعى إجراء إصلاحات وترميمات واسعة النطاق فى مبانيها قام الحرفيون فيها بدور أكبر وأهم مما قام به الفنانون . وما من شك فى أن النكبة الأولى قد أتاحت الفرصة للفنان الكامپانى كى ينسلخ عن الفن الكلاسيكى ، كما دفعت فن پومپى دفعاً نحو التطور ونحو اتخاذ طابع كامپانى وروماني أشد وضوحاً . وما تزال معرفتنا بشخصيات هؤلاء الفنانين وتقنياتهم محدودة بالرغم من الدراسات المستفيضة التى أجريت حديثاً . ومع أن كلا من ڤتروڤيوس وپلينيوس قد أورد بعض المعلومات عن نهجهم فى طلاء الجدران بطبقات متعاقبة من الجص ، وكذلك عن الأصباغ التى استخدموها إلا أننا مازلنا بعيدين عن معرفة أسرار هذه التقنية الفنية التى حقّقت ما يشبه الإعجاز حين حفظت هذه التصاوير بحالة جيدة متحدّية أحقاب الزمن لمدة تزيد عن تسعة عشر قرناً ، فما إن استُبعدت عنها طبقات الحصى والأحجار البركانية والرماد حتى استعادت ألوانها بريقها الأول وإن عدت عليها بعد ذلك عوامل الزمن من تقلّب الأجواء وقسوة الجفاف وتسرّب الوَمَد ، وشيئاً فشيئاً شوّهت الشمس والصقيع والرطوبة الصور التى تُركت بلا وقاية كافية . ومن المسائل التى يدور بشأنها الآن جدل حامى الوطيس ما إذا كان الفنانون يمزجون تقنيات التصوير الثلاث : الفريسك والطلاء بالبرنيقى والطلاء بالتمپرا فى عمل واحد أم أنهم كانوا يقصرون كل تقنية على عمل بذاته . فمن المسلم به أن تصاوير پومبى هى من نوع تصوير

الفريسك وهو الاسم الشائع للدلالة على التصاوير الجدارية ، غير أن هناك من يعترضون على هذه التسمية لأن مصوّر الفريسك بحاجة إلى طبقة من الجص الرطب كى يرسم فوقها ، على حين يتعذر تثبيت الألوان الزرقاء السماوية والخضراء وغيرها من الألوان التى أوردها بلينيوس فوق جدار رطب .

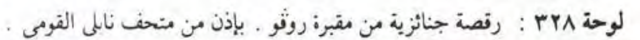
* * *

جذور التصوير الرومانى فى جنوب إيطاليا

كان فن التصوير السابق على التصوير الرومانى فى كامپانيا واليونان العظمى فناً جنائزياً فى المقام الأول شأنه شأن التصوير الإتروسكى ، إذ كان مثله فناً معنياً بزخرفة جدران المقابر التى يراعى فى تصميمها أن تفسح جدرانها لتصوير إنجازات المتوفى وتسجيل ألقابه . وكان الأسلوب التقنى المتبع فى كليهما واحداً ، وهو تغشية بلاطات الحجر المسامى أو الرملى التى تتألف منها جدران المقبرة بطبقة رقيقة من الجص مع استخدام الألوان التقليدية ــ الأحمر والأسمر المشوب بالحمرة والترابى المحروق ــ لتلوين الأجزاء العارية من أجسام الرجال ، واحتجاز اللون الأبيض لوجوه النساء ، وإضفاء الألوان الزاهية الصارخة على الثياب والأردية . ولا ريب فى أن التأثير الإتروسكى على تصاوير المقابر بجنوب إيطاليا كان جارفاً وبخاصة فى مقابر كامپانيا إلى أن تحققت لأبناء سامنيا السيادة على الإقليم كله . كما اتسمت هذه التصاوير بوفائها لتقاليد الفن اليونانى وتمسكها بها وإن كشفت عن تطلع فنانيها إلى تشكيل لغة فنية أصيلة خاصة بهم . ونحن إذا استعرضنا الأعمال الفنية فى تلك المنطقة خلال القرن الخامس ق . م . يلفتنا أن أسلوب الشخوص المحوّرة ما يزال يترسّم خطى التقاليد اليونانية على حين يتجه الشكل العام نحو الاستقلال التدريجى عن الفن الإتروسكى . وشيئاً فشيئاً لم تعد تصاوير مقابر الرجال تمثل إلا انتصاراتهم الحربية وغنائمهم المادية ، وحصر الفنانون اهتمامهم فى إظهار بريق تروس المحاربين السامنيين واللوكانيين والأپوليين فى ساحات القتال ، وصوّروا الطقوس الجنائزية وكأنها ملاحم بطولية ، وعنوا بحشد مقابر النساء بتصوير ما يجرى داخل الجناح السكنى للحريم على حين عافوا مناظر العالم السفلى الدامسة وغشّوا معظم مشاهد الوداع بسكينة الفلاسفة . وعلى الرغم من قلّة ما عُثر عليه فى هذا المجال وانحصار هذه الحقبة ما بين نهاية الخامس حتى القرن الثالث ق . م . فإن التصوير الجنائزى السابق للرومانى بإيطاليا يمثل مرحلة من أبرز المراحل ذات الدلالة بالنسبة لتاريخ الفن بإيطاليا وبالنسبة للتقييم الصحيح للتصوير الجدارى الرائع الذى ازدهر فيما بعد بكامپانيا . ومن بين حفائر مدينة روڤو فى قلب إقليم أپوليا المتأغرق اكتشفت فى عام ١٨٣٣ لوحة فريسك من أروع نماذج التصوير الجنائزى للأجناس المتأيطلة Italiote ، ويرجع تاريخها إلى النصف الثانى من القرن الخامس ق . م . على وجه التقريب مما يجعلها وثيقة الصلة بالتصوير الجنائزى اليونانى بعيدة كل البعد عن التصوير الإتروسكى . وينقسم إفريز مقبرة روڤو الذى يبلغ طوله أكثر من ستة أمتار إلى ست لوحات ممتدة حول جدران المقبرة ينتظمها موكب للنساء يتحرّكن من اليسار إلى اليمين وقد أمسك بعضهن بأيدى البعض وبدت وجوههن المجانبة متعاقبة فى تنسيق بارع وكأنهن بوضعاتهن وإيماءاتهن أفراد جوقة الكوروس المسرحى يؤدين طقوس الرثاء حول جثة المتوفى أثناء عرضها قبل دفنها ، وهى الطقوس التى شاع

تصويرها فوق أقدم الأوانى الجنائزية فى اليونان العتيقة . وتضم اللوحات المصورة ستة وثلاثين امرأة فى موكب متصل لا ينقطع إلا فى مواضع ثلاثة تظهر فى أولها امرأة تلتفت إلى اليسار وكأنها «الكوريفيوس» رائد فريق الرقص اليونانى ، ويظهر فى ثانيها شابان ارتديا القميص واحتذيا الخُفّ ، ويظهر فى ثالثها عازف القيثارة وسيدة ترتدى معطفاً . ونتبين فى اللوحة التى تضم ست نساء من هذه الجوقة من الراقصات تشابه انسدال الطرحة على رؤ وسهن وتشابك أيديهن واندفاع أجسامهن إلى الأمام وتداخل ثيابهن فى بعضها البعض بما يوحى بإيقاع رقصاتهن المتأرجحة حول المقبرة دون انقطاع . وتلفتنا الألوان الزاهية لأردية الخيتون الطويلة المتدلية صوب الأرض تتخلّلها شرائط عريضة أفقية ورأسية تتكرر من جديد فى الأطراف السفلى لأغطية الرأس الملونة بألوان صارخة حمراء وسوداء وصفراء وخضراء . وتجلّت غلظة الوضعة المجانبة فى رسم الذقون والأنوف المدبّبة وجمود نظرات النساء وسكون الأقراط الكبيرة المستديرة المتعارضة مع تموّجات الثياب والتى يبدو أن الفنان حاول من خلالها الإيحاء فى ذات الوقت بعنف حركة الرقصة الوقورة التى تؤدّيها نساء الموكب (لوحة ٣٢٩) .

وتُشيع التصاوير الجنائزية بمقابر پايستوم جوا شديد الاختلاف عن جو مقبرة روڤو من الناحيتين البيئية والفنية ، إذ تقع پايستوم فى قلب لوكانيا التى وإن دانت فى النهاية لحكم اليونانيين إلا أنها لم تتخل قط عن تقاليدها العسكرية وأعرافها الجنائزية . وكان اللوكانيون يودعون مع المتوفى فى مقبرته أسلحته وأدواته الأثيرة لينتفع بها فى عالمه السفلى ، كما يضعون معه صورته ويسجلون مآثره وضروب التكريم التى حظى بها فى جنازته . واتخذت المشاهد المصورة الطابع العسكرى التى يتجلى فيها جنود المشاة والفرسان ، فالتاريخ لا ينسى أن اللوكانيين بقيادة الإسكندر الإپيروسى قد قاوموا غزو اليونانيين المستعمرين الوافدين من تارنتوم ببسالة نادرة ، ولم يقتصر نجاحهم على غزو پوز يدانيا [پايستوم] فحسب وإنما وفقوا أيضاً إلى إضفاء


لوحة ٣٢٨ : رقصة جنائزية من مقبرة روڤو . بإذن من متحف نابلى القومى .



مسحتهم الإيطالية على هذه المدينة التى اشتهرت بروعة معابدها . وقد عثر فى مقبرة «المحارب» على شُكّة القتال التى يرتديها المحاربون وكانت ذات طابع إيطالى صميم وإن لحقتها بعض التأثيرات الجنائزية اليونانية . وترجع هذه المقبرة فى أغلب الظن إلى النصف الثانى من القرن الرابع ق . م . حين كانت لوكانيا فى أوج بأسها العسكرى تشنّ غاراتها على المدن الساحلية اليونانية . وقد أُعِدّت موضوعات لوحة الفريسك بحيث تكاد تغطى مساحة سطح الجدار بأكمله تتوسطه صور الأشخاص النابضة بالقوة والحيوية واقفة كانت أم ممتطية صهوات الجياد أمام خلفية محايدة ، بينما يعلو الأشخاص شريط مزخرف بأشكال الماياندر الإغريقية المتعرّجة ، ويدنوها شريط من الأمواج الحلزونية التقليدية . واحتشد جانبا المقبرة بتصاوير المشاة والفرسان اللوكانيين سائرين فى موكب استعراضى أمام جثمان لعله لضابط متوف أو لقائد عائد من الحرب منتصراً (لوحة ٣٣٠) . ويقبض الفرسان بقوة على زمام الجياد الأبيّة التى كانت عماد الجيش اللوكانى بينما يتخذ جنود المشاة الذين يتقدمون موكب الفرسان مظهراً أخّاذاً فى طابورهم.العسكرى يتصدّرهم حامل العلم وقد أمسك برمح فى إحدى يديه على حين أمسك بيده الأخرى عصا استقرّت على كتفه تتدلى من طرفها راية مستطيلة محتشدة بمربعات زاهية اللون ومحلاّة بشرط ذهبى . وتكشف الثياب عن شتى أوصاف محاربى الجاليات اليونانية المتأيطلة التى أورد ذكرها المؤرخ ليفى فى روايته البديعة عن حروب أهل سامنيا . ومع أن الخوذة التى يعتمر بها حامل العلم كانت من النمط اليونانى تغطى الوجنتين والقفا إلا أنها كانت مزينة على غرار الخوذات الجلدية التى يعتمر بها البرابرة بريشتين بارزتين مثل قرنى الثور . ويعتمر المحارب الآخر بخوذة ذهبية تعلوها رياش على شكل عُرْف الديك ، ويكسو صدره درع زخرت أطرافه بالزخارف ، وتقبض يده اليمنى على ترس نُقشت عليه رسوم بارزة .

وبالمتحف القومى بنابلى صورة لفتاة تتقدم بوعاء خمر القربان فى اتجاه المحاربين (لوحة ٣٣١) ، ترتدى خيتوناً طويلاً دون أكمام بُنّى اللون تشوبه حمرة داكنة ثُبّت عند الكتفين بمشبك ، ويلتف حوله عند الخاصرة حزام أصفر ، وتحمل بيدها اليمنى وعاءً كبيراً للشرب «سكيفوس» وبيدها اليسرى آنية «أوينوكويه» ، وكلاهما يمثلان آخر صيحة فى منجزات الخزف المتأيطلة .

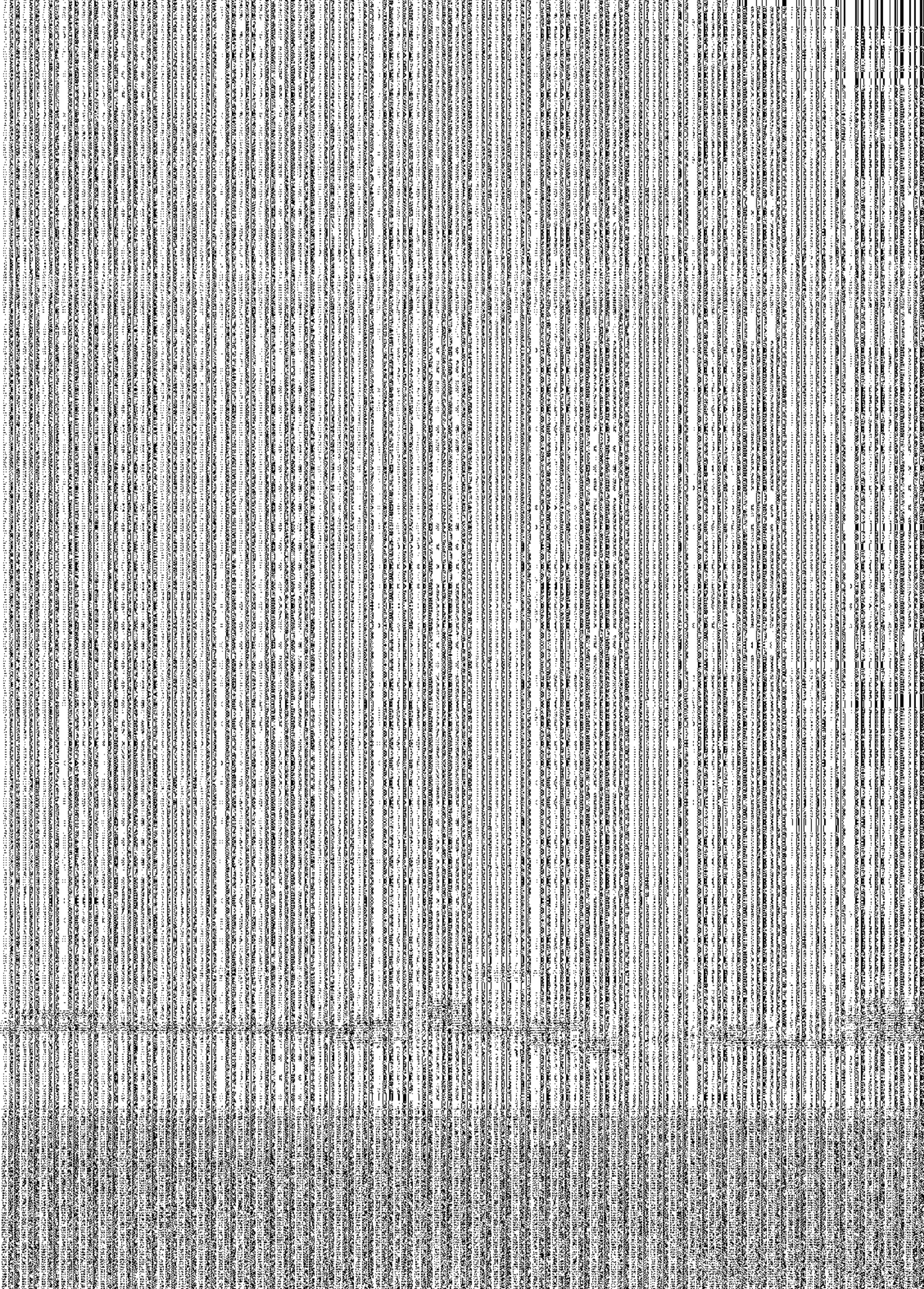
وتبدو مائدة القربان الجنائزية المرسومة على جدار المقبرة يونانية النمط (لوحة **٣٣٢**) **تحفل** بإبريقين بيضيّين لونهما برتقالى ضارب إلى الصُّفرة ، تتوسطهما آنية «أوينوكويه» ذات لون أزرق رمادى وبُقع فضية لامعة ، ويصطف فوق الرف السفلى رمّانة وبيضتان .

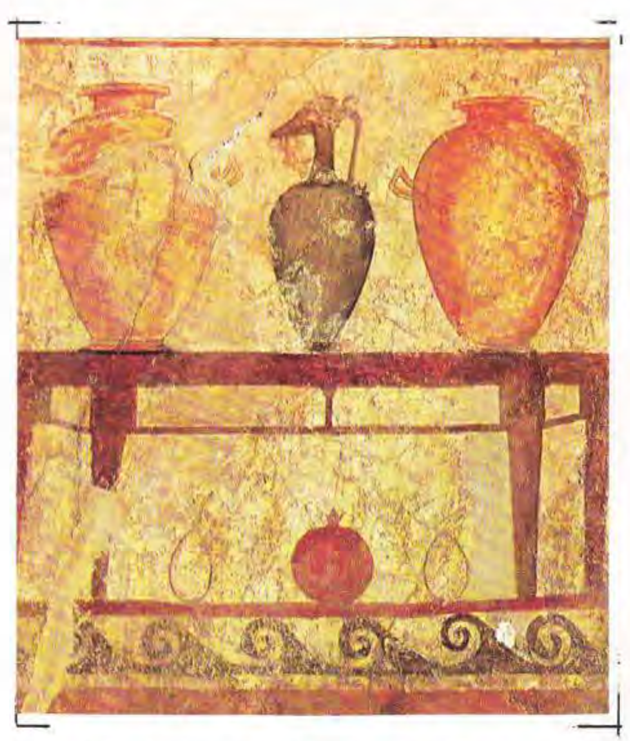
وحوت بعض المقابر المكتشفة حديثاً فى پايستوم تصاوير عتيقة الطابع تتناول موضوعاتها المباريات الجنائزية وصور المصارعين ومبارزات السلاح قد تثير فى النفس الجزع والفزع معاً بما تكشف عنه من جراح طعنات الرماح والسيوف . ومع أن القيمة الفنية للزخارف المرسومة فى هذه المقابر ضئيلة إلى حد ما إلا أنها تكشف عن التقاء ذوق القبائل الإيطالية المبكرة مع ذوق الإتروسكيين فى تحية المتوفى من خلال مناظر وحشية ترهص بمبارزات المجالدين التى شاعت بروما فيما بعد .

وثمة موضوعات مماثلة جرى الكشف عنها فى مقابر أهالى إقليم سامنيا بكامپانيا وكايوا ڤيترى وكوماى ، غير أنها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية ذات القيمة باستثناء تصويرة بإحدى مقابر كوماى



لوحة ٣٢٩ : محاربون لوكانيون من مقبرة فى پايستوم . بإذن من متحف نابلى القومى .





لوحة ١٣١ : مائدة زاخرة بالقربان للميت من مقبرة فى بايستوم .
بإذن من متحف نابلى القومى .

يوحى مستواها الرفيع بما كان يمكن أن يؤدى إليه التطور الفنى فى منجزات القبائل الأوسكانية بكامبانيا لو واتتهم ظروف أكثر ملاءمة . فنشهد صورة لربة أسرة ذات جسد ممتلىء مرسوم بواقعية شديدة وقد زيّنت عنقها بعقود ذهبية وتحلّت بأقراط وأساور على هيئة الأفعى ، وجلست على مقعد متين البنيان بوجهها المكتنز وعنقها الغليظ وعينيها الواسعتين كعينى بقرة . وتكشف نظرتها عن إحساسها بالمهمة التى تؤديها أمام الفنان الذى يصورها وقد أمسكت بيدها اليمنى مرآة مذهّبة ، وزخرف رداؤها الأبيض بالشرائط والتعاريج وشُدّ عند الخاصرة بحزام عريض ، وتدلّى على كتفيها وشاح أحمر ذو حافة سوداء مضموم عند القبة بمشبك ذهبى ، واعتمرت فوق شعرها الأسود الأملس بقلنسوة مخروطية حمراء مزدانة بشريط داكن أبيض الحافة . ويدل مظهرها على أنها نمط لسيدات الطبقة الموسرة التى يتجلّى ترف ثيابها الباذخة فى زخارفها المسرفة وألوانها الصارخة لكأنها تختال أمام مرآتها بثوب زفافها الجديد . ويذهب أميديو مايورى إلى أنها قد ازّينت على هذا تأهباً لطقوس عرسها فى مملكة الموتى بعد أن لقنت أسرار الطقوس الديونيسية التى شاعت فى كوماى مثلما شاعت فى پومپى وسائر مدن كامپانيا . وتقف أمام ربة الأسرة فتاة نحيلة ترتدى ثوباً طويلاً مطرزاً واتّشحت بشال وأمسكت بسلّة القربان بيد وقنينة عطر باليد الأخرى ، وتبرز من السلّة ثمار الرمان الرامزة للموت وميلاد الحياة الأخرى (لوحة ٣٣٣) .

* * *

ملامح التصوير الرومانى

ذكر پلينيوس الأكبر أن أهم ملامح التصوير الرومانى تتجلى فى منجزات التصوير على الخشب . والمعروف أن پلينيوس قد قضى نحبه عام ٧٩ م . فى أعقاب ثورة بركان ڤيزوف ، كما أشار أيضاً إلى تقلّص تقنة التصوير على الخشب فى عصره عما كانت عليه من قبل حتى كادت تندثر . ولم تلبث أن ظهرت موجات



لوحة ٣٣٢ : الزينة الجنائزية . من مقبرة فى كوماى .

متلاحقة من التصاوير الجدارية التى كانت من أهم وسائل زخرفة الدور ومن أبرز علامات الترف التى يزهو بها القوم ، وجاءت هذه الأعمال كما قدمتُ نسخاً محاكية لبعض المنجزات اليونانية . ولن يشق علينا إدراك مدى البراعة التى انطوت عليها بعض تلك المستنسخات إذا ما عقدنا المقارنة بين عملين يتناولان نفس الموضوع ، مثال ذلك لوحة البطل ثيسيوس التى عُثر عليها فى هرقلانيوم (لوحة ٣٣٤) ولوحة أخرى تعالج نفس الموضوع عُثر عليها فى پومپى وإن كانت أصغر حجماً (لوحة ٣٣٥) . واللوحة الأولى نسخة منقولة بأمانة عن لوحة يونانية تطابق ملامح الوجه فيها أحد تماثيل الفنان ليزيپوس . وتعبّر هذه اللوحة عن موضوع الصورة بدقة متناهية إذ تغمر الدهشة وجه البطل بعد أن صرع المينوطور فجحظت عيناه المتوهّجتان زهواً بينما هو يتحرك فى خطوات مهيبة على مقربة من جثة الوحش الصريع ، مستغرقاً فيما حققه من بطولة فائقة غير مبال بالصبية المهلّلين حوله لتحريره إياهم من بطش المينوطور الرهيب . ونرى فى أعلى الصورة إلى اليسار الطرف الأدنى من شخص جالس على صخرة لعله إحدى الحوريات . وتوحى وقفة ثيسيوس المتّزنة الراسخة وفتوّته البادية بجلال أعمال النحت العظمى التى لا شك قد اتخذها المصوّر نموذجاً هادياً . وقد



لوحة ٣٣٣ : هرقلانيوم : ثيسيوس محرّر أطفال أثينا . بإذن من متحف نابلى القومى .



لوحة ٣٣٤ : ثيسيوس محرر أطفال أثينا . بومبى

أسهم اللون الأحمر الصارخ الذى لُوّن به جسد البطل المغطى بلمسات من الظل هنا وهناك للكشف عن تفاصيل العضلات فى الإيحاء بانطباع شبيه بانطباعات النحت لدى المشاهد ، فضلاً عن أن تلوين الرأس بلمسات راجفة من الفرشاة مع ومضات مفاجئة من الضوء قد أضفى عليها شموخ التماثيل المنحوتة من البرونز . على حين تتميز اللوحة الثانية بواقعية خالية تماماً من أية نغمة شاعرية ، وينطوى تصويرها على أخطاء تتجلى بوضوح فى مشهد الصبية الواقفين إلى جوار البطل المحرّر ثيسيوس . وبينما يبدو شخص البطل شائه التكوين معيب البنية ، ينمّ مشهد الشيخ والصبايا إلى اليمين عن نصيب لا بأس به من صدق الأداء . وظهرت فى اللوحة بصمات المصور الناسخ الذى صوّر بوابة المتاهة وكأنها بوابة من بوابات المدينة قائمة على سورها الخارجى ، كما ألقى بجثة الوحش الصريع بجوار البوابة دون أن يُسبغ عليها أى تعبير يشى بوحشية المينوطور المفترس ، بل لقد بدت ذراعه وكأنها ذراع بشرية ! .

وغنى عن البيان أن مصور لوحة هرقلانيوم كان مصوراً ذا مكانة مرموقة احتذاه مصور لوحة بومبى الذى لم يجد حرجاً فى اقتباس التكوين الفنى بأكمله دون ميزاته ، إذ اختفت كافة المعالم الأسطورية من لوحة فنان بومبى الذى استبدل بها مظاهر الحياة اليومية المألوفة ، الأمر الذى يكشف عن أنه ينتمى إلى مرحلة حضارية تالية ومختلفة عن المرحلة التى ينتمى إليها الفنان الأول . فعلى حين تُـردّ اللوحة التى وُجـدت ببازيليكا مدينة هرقلانيوم إلى مرحلة امتزج فيها الفن المتأغرق بالفن الرومانى تُعزى اللوحة التى عثر عليها

بقاعة الاستقبال فى أحد منازل بومبى إلى مرحلة رومانية كامپانية تنزع نحو تسجيل واقعية الحياة اليومية . وهكذا نلمس فى هاتين اللوحتين الجداريتين ما يكشف عن الفارق بين كل من تصوير الحقبة الرومانية التى لا تزال متأثرة بالتراث المتأغرق وبين التصوير الرومانى البحت ، وإن كان إخضاع المنجزات الفنية لمثل هذه التصنيفات المطلقة أمراً بالغ الدقة والصعوبة

وفى روما ــ كما هو الحال فى بومبى ــ كان ثمة فن متأغرق خالص واصل المصورون اليونانيون تقديمه إلى جوار الفن الرومانى المنبثق من «فن وسط إيطاليا» ، وشيئاً فشيئاً أخذ الفنانون فى التحرّر من ذلك المنحى المتأغرق المباشر . ومضى التصوير الرومانى يستعين بنفس الموضوعات السابقة مكرّراً ما فى جعبته من أفكار قديمة متوارثة حتى آخر القرن الثانى الميلادى حين انبعثت الدعوة إلى ابتكار موضوعات جديدة وابتداع فن تصويرى مستحدث .

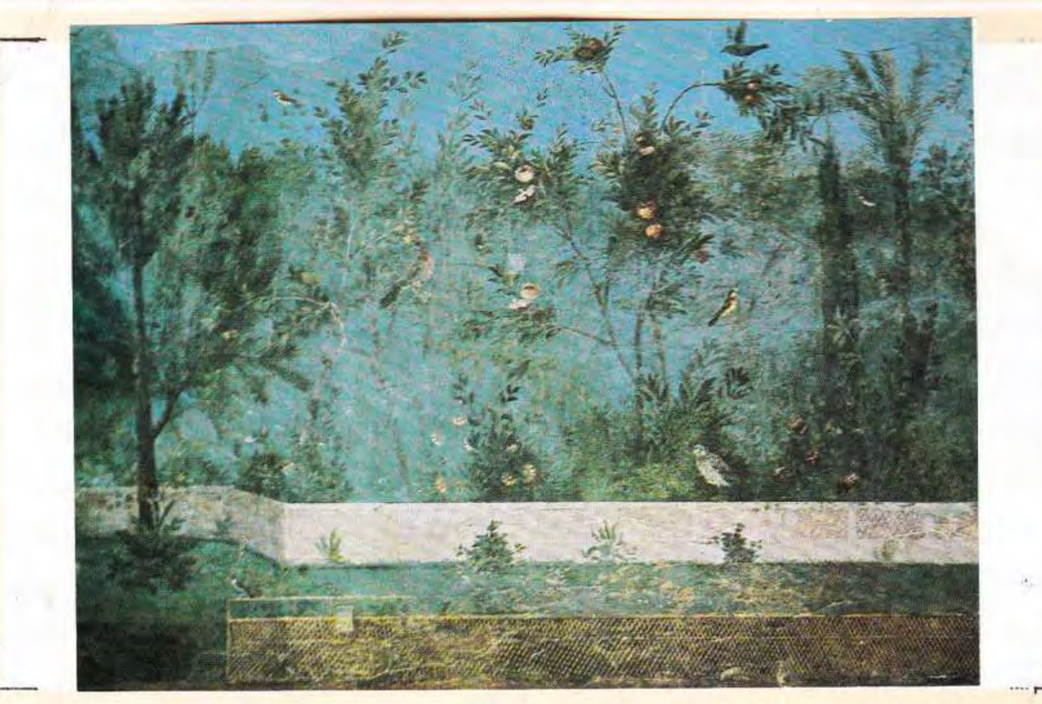
وقد استطاعت فنون التصوير المتأغرقة بما تميزت به من استغلال تقنة الجلاء والعتمة النفاذ إلى «فن وسط إيطاليا» ابتداء من إقليم أپوليا حتى إترووريا ، وكان إقليم أپوليا يسبق غيره فى هذا المضمار لتوسّطه بين اليونان وإترووريا . ومع مرور الزمن كان التحول إلى الفن الرومانى الحقيقى ، فأخذت المنجزات الفنية تنحو فى خطى أكيدة نحو الاستقلال وتكتسب مزيداً من القدرة على التعبير عن جوهر الروح الرومانية تاريخياً واجتماعياً . ومنذ مستهل القرن الثانى ق . م . بدأت بعض الخصائص المتأغرقة فى الانقراض مثل التوقيعات المنقوشة على المنجزات الفنية ، كما غدا أسلوب اللوحات المصورة قريب الشبه من أسلوب تصاوير مقابر پايستوم الكامپانية . وإذ كان تمثيل الشخوص الرئيسة فى حجم أكبر من غيرها سمة رومانية أصيلة فقد شاعت هذه الظاهرة فى سائر فنون الحياة اليومية الرومانية وظلت قائمة حتى العصر الامبراطورى . كما بقيت الفنون المتأغرقة تقدم منجزات تنافس المنجزات الإيطالية البحتة وإن جنحت إلى الأساليب التجارية تحت إغراء عوامل الكسب المادى . ولم يلبث أن ظهر أثرها على جدران البيوت خلال القرن الأول ق . م . فى روما نفسها فيما حفظته لنا الأيام من المناظر التى تروى مغامرات ملحمة الأوذيسيا بإحدى الدور المشيّدة فوق تل إسكويلينوس . وما من شك أيضاً فى أن روعة هذه المنجزات بكل ما تحمل من مناظر طبيعية باهرة وأجواء غريبة آسرة مردّها إلى عبقرية الفنان الرومانى الخلاقة . وقد أطلق ڤتروڤيوس على مبدعى هذه الأعمال حين ذكرهم وهو يؤرخ للفترة ما بين عامى ٣٠ ، ٢٥ ق . م . اسم «القدامى» وذهب إلى أن هذه التصاوير تمثل حلقة من حلقات التطور التاريخى لفنون التصوير الجدارى . ويكاد يجمع مؤرخو الفن على أن تصاوير تل إسكويلينوس منقولة عن أصول سبق ظهورها فى الإسكندرية سنة ١٥٠ ق . م . على وجه التقريب إلى أن استُنسخت بين سنة ٥٠ وسنة ٤٠ ق . م . فى روما على أيدى فنانين غير يونانيين برغم أنها تُعدّ جزءاً لا ينفصل عن تاريخ الفن المتأغرق ، ووثيقة تفصح عن حقيقة الحضارة الفنية التى تألقت فى روما فى صدر عصر الامبراطورية . غير أنه رغم طغيان الموضوعات المتأغرقة على التصوير الرومانى فى أواخر القرن الأول ق . م . نقع فى روما على إفريز تاريخى مصور ينبض بالروح الرومانية يكسو السياج الخشبى بمقبرة استاتيللى فوق تل إسكويلينوس وإن كان البلى قد اعتور هذا الأثر الهام الباقى إلى يومنا هذا ، كما تعذّرت قراءة العبارات المنقوشة عليه أو تبينّ صوره الفوتوغرافية الكابية . وقد سُجّل فوق هذا

الأثر الهام عدد وفير من أساطير روما البدائية من بينها فوق السياج الجنوبي مشهد بناء أسوار مدينة لافينيوم التي أسسها أينياس الطروادي ، وكذا مشاهد أقدم العبادات الدينية وصور بعض المعارك ، كما رُسمت على السياج الشمالي قصة التوأمين رومولوس وريموس . وتنفرد هذه التصاوير بحيوية رفّافة وبألوانها الطبيعية المتعدّدة الشديدة التميّز ، والراجح أن موضوعات هذه التصاوير قد استعيرت أو اقتبست عن الزخارف المصورة الشائعة بالمعابد والمباني العامة لبُعد تكويناتها الفنية عن التشكيل الفني للتصوير بالمقابر .

ومن ڤيلا فارنيزينا المجاورة التي شُيِّدت على الضفة اليمنى من نهر التيبر فيما بين السنوات ٣٠ ، ٢٥ ق . م . وصلت إلينا زخارف متنوعة الأشكال رقيقة الطابع عامرة بأفضل النماذج التي تشي بذوق الطبقة الراقية في المجتمع قبيل نهاية عصر الجمهورية . وكانت منجزات التصوير والزخرفة في مستهل عهد قيصر أوغسطس أشد إتقاناً وأجل شأناً في روما عنها في منجزات المدن الصغرى المتاخمة لبركان ڤيزوف لاسيما ما وجد منها في دار أوغسطس التي درج الناس على تسميتها باسم زوجته ليڤيا . وبالرغم من أن هذه الدار لم تكن قصراً منيفاً بل مسكناً خاصاً لمؤسس الامبراطورية إلا أنها حظيت بزخارف ألمع المصورين الذين استدعاهم صاحبها المولع بفنون العالم القديم . وتكشف هذه الزخارف التي يرجع تاريخها إلى الفترة التي بلغ فيها «الطراز الثاني» أوج قمته عن فن يتسم بالنضج والرشاقة اجتمع فيها شمل موضوعين تصويريين ولع بهما المصورون البومبيون وهما المناظر الخلوية والمناظر التي تجمع في آن واحد بين الروح الريفية الرعوية وبين الإيقونوغرافية اليونانية الرومانية . وثمة زخارف أخرى معمارية الطابع يتميز تكوينها الفني بالبساطة وإن تنوّع هنا وهناك بشتى الحليات الزخرفية ، غير أن هذا الطابع المعماري ما يلبث أن يرتد إلى موضوعات المناظر الخلوية . ولقد استحالت القاعة الكبرى بدار ليڤيا حديقة غناء لا نظير لها حيث تحيط بأحواض الزهور الباسقة أسوار رهيفة تمتد وراءها غيضات كثيفة من الأشجار والنباتات تشدو البلابل على أفنانها وهي تثب من غصن إلى آخر ، وتنقش على صفحة السماء الزرقاء تعرّجات طيرانها وتحليقها ، كما توحي تفصيلاتها الدقيقة باعتدال المناخ **(لوحات ١٣٦ أ و ب)** .

وليس ثمة ما يؤكد أن لوحات «الحديقة» قد أُنجزت إبان حياة ليڤيا التي توفيت عام ٢٩ ميلادية ، بل الراجح أنها نُفذت بعد ذلك التاريخ ، خاصة وأنه لم يوجد قبلها أي نموذج مشابه للقياس عليه . وفي الحق إنه ليس هناك أي دليل يكشف عن المصدر الذي أُخذت عنه هذه الزخارف وإن كان الشك لا يتطرق إلى الرأي القائل بأن عناصر هذه التكوينات المصورة هي نفسها عناصر الفنون المتأغرقة التي لم يبق منها شيء نستطيع من خلاله المضاهاة لتحديد مدى التجديد الذي أضافته المنجزات الرومانية إلى ما كان مألوفاً من عناصر الفنون المتأغرقة التي لا ريب أنها قد تمثّلت بدورها عناصر من فنون الإسكندرية وسوريا وفارس .

ومازال الجدل محتدماً حول نشأة أسلوب المنظور في التصوير ، هل مردّه إلى الفن المتأغرق أم إلى الفن الروماني ، إلا أن الثابت أنه قد اختفى تماماً من الزخارف الجدارية بمجرد استنفاذ سائر المؤثرات المتأغرقة وتقلّص عناصرها من الفنون الرومانية ، الأمر الذي يرجّح أن أسلوب المنظور في التصوير ليس ابتكاراً رومانيا وإلا لظل قائماً ولاستمرّت عناصره في الظهور حتى عهد نيرون الذي عاصر الثورة المعمارية . ومهما قيل من أن الأساليب المعمارية المعتمدة على خداع البصر والإيهام قد نشأت في روما فمما لا شك فيه أن



لوحة ٣٣٦ : دار ليڤيا : تصوير جدارى . الحديقة . روما .

لوحة ٣٣٥ : دار ليڤيا : تصوير جدارى . الحديقة . روما .

مردها إلى تلك العناصر المتأغرقة المتوارثة وأنها ذهبت بذهاب تلك العناصر . وكان نيرون قد استحوذ سنة ٦٤ م . عقب الحريق الهائل الذى اندلع فى روما على منطقة شاسعة بين تلى كايليوس وإسكويلينوس شيّد فوقها قصره المعروف بالبيت الذهبى Domus Aurea الذى أقام فى بهوه النحات اليونانى زينودورس تمثالاً ضخماً لنيرون من البرونز بلغ ارتفاعه ثلاثين متراً على هيئة إله الشمس ، غير أن هذه المنطقة ما لبثت أن فتحت أبوابها أمام عامة الشعب لينعم بما تضمّه من حدائق ومباهج بعد انتحار نيرون فى سنة ٦٨ م .

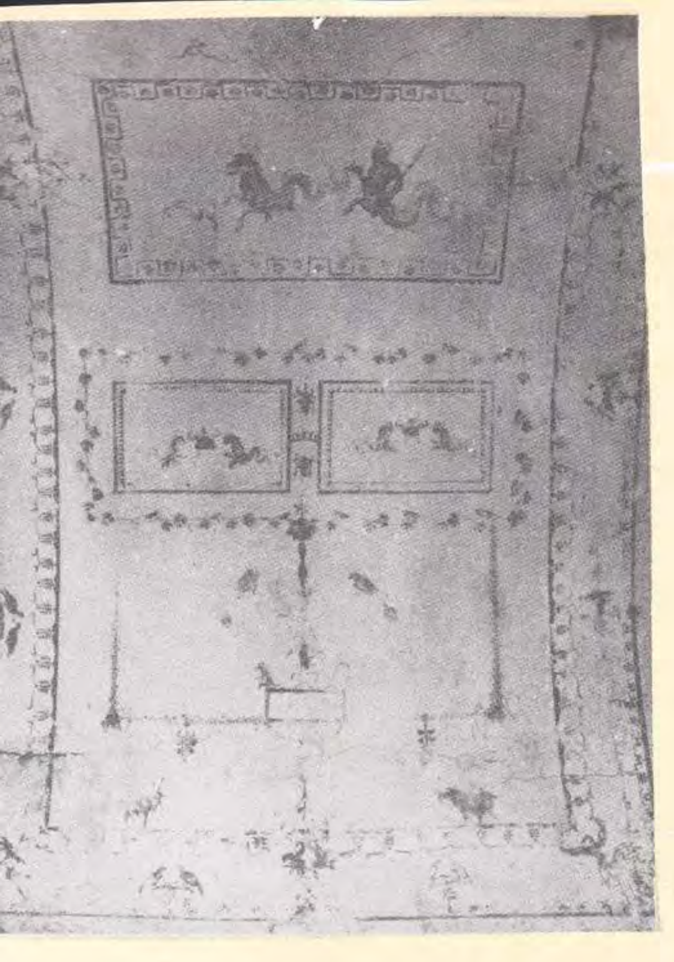
وبالرغم من اندثار معظم مبانى القصر فقد ظل قائماً حتى الآن جانب من البيت الذهبى ، وبالرغم من أن التنقيب لم يكشف بعد عن كافة محتويات البيت الذهبى إلا أنه كشف عن اسم فابولّلوس أحد عمالقة التصوير الذين عملوا كما أسلفتُ فى هذا القصر والذى قصر إنتاجه الفنى على ما أعدّه من أعمال التصوير بين جدرانه لأنه ــ كما يقول پلينيوس ــ «لم يجد فرصة لممارسة التصوير فى غير هذا المكان» . ولم توفّر الحفائر حتى الآن مادة كافية للحكم على مدى التطور الفنى للمصور فابولّلوس وإن كان الثابت أنه انفرد بطابع فنى خاص يتجاوز به كل ما ظهر حتى أيامه من الزخارف المألوفة فضلاً عن استحداثه لأسلوب جديد فى التصوير أدخل به تغييراً جذرياً يتجلى فى لوحات جدران مسكن نيرون السابق على البيت الذهبى بين تلّى كايليوس وپالاتينوس ، ثم فى لوحات الجدران التى لم تتهدّم من البيت الذهبى . ويكشف تأمـل زخارف البيت الذهبى المصورة عن نزعتين مختلفتين من أساليب الزخرفة ، تتمثّل أولاها فى تصاوير الدهاليز الطويلة ذات الأقباء العالية التى انفردت بأسلوب تقليدى أكثر التزاماً بالرسم الخطّى ، إلى حد غدت معه العناصر المعمارية التى يتألف منها غير مترابطة مع بعضها البعض مسرفة فى الخيال إلى أقصى الحدود . وقد مثّل الفنان المشاهد الطبيعية الصغيرة التى تتخلل الأشكال الزخرفية وكذلك الموضوعات الدينية والمتصلة بالبيئة الرعوية وبيئة ضفاف البحيرات ذات الطابع التقليدى المتأغرق الذى شاع فى أواخر القرن الأول ق . م . بلمسات سريعة من فرشاته مصحوبة بالمزيد من المزج بين الألوان وتهوين حدّة خطوط الرسم بما يؤدى إلى تداخل الألوان تداخلاً يجاوز ما بلغه التصوير الانطباعى حينذاك (لوحة ٣٣٧) .

وتتمثل النزعة الثانية فى التجديد الشامل الذى لحق النظام الزخرفى ، وخاصة فى تزيين القباب وفى طغيان الطابع المعمارى على التكوينات المصورة على الجدران الذى تتخلله شخوّص يبدون فى مستويات مختلفة نلمس فيها بواكير نماذج «الطراز الرابع» حيث الوضوح والدقة والفخامة التى تبزّ بمستواها الرفيع سائر تصاوير پومپى التى تكاد تُعدّ ريفية الطابع بالقياس إليها (لوحة ٣٣٨ ، ٣٣٩) .

وهكذا ينطوى التصوير شأنه شأن النحت على تيارين يرتبط أحدهما ارتباطاً وثيقاً بالتقليد المنبثق من وسط إيطاليا الذى حفل بتصوير مشاهد الأحداث التاريخية الرومانية المنجزة تخليداً لها أو لإحدى الشخصيات الشهيرة ، على حين يستخدم التيار الآخر الذى انحصرت وظيفته فى الزخرفة فحسب تراث التصوير اليونانى العظيم وإن أحاله إلى مجرد زخارف بعد إضافة بعض العناصر المتأغرقة الحديثة . وما إن أقبلت الستينات بعد الميلاد حتى نشبت أزمة عصفت بهذه المناهج الزخرفية ، فذهبت المؤثرات المتأغرقة إلى غير رجعة ونشأت التقاليد التصويرية الرومانية البحتة التى لم تقدم لوحات فى شهرة لوحات التقاليد التصويرية اليونانية ، واضطرت إلى حصر جهودها فى التصوير التاريخى فوق جدران المبانى العامة الذى



لوحة ٣٣٧ : روما : بيت نيرون الذهبى « دوموس أوريا » . حنية بالحائط تمثل نافذة .



لوحة ٣٣٨ : روما : بيت نيرون الذهبى .
« دوموس أوريا » . زخارف القبة .

لوحة ٣٣٩ : أوستيا : دار القباب المصورة .
تفصيل من زخارف جدارية .



انبثق عنه فن تسجيل مشاهد النصر الرسمية ، ثم انتهت إلى تلك الزخارف الجدارية التى كان عمرها أطول من غيرها ، والتى جنحت نحو المزيد من التبسيط أحياناً والإهمال أحياناً أخرى ، ثم نحو البورتريه الذى حفظ لنا الزمن منه نماذج فذّة فى الفيوم بمصر ، ولا ريب أن صور البورتريه كانت موجودة أيضاً بوفرة فى روما حسبما ورد فى بعض النصوص الأدبية . ومن بين زخارف البيت الذهبى صور لمناظر طبيعية ذات أشكال انسيابية رُسمت فى عجلة وخلت من الدقة ، وهى ظاهرة نلمسها كذلك فى التصوير الرومانى اللاحق وبوادر التصوير المسيحى حيث تطالعنا «البقع اللونية» التى وصلت إلى حد إلغاء الألوان المتوسطة بين الغامق والفاتح Demi - teints وإلى الانتقال بين الجلاء والعتمة من خلال مزج الألوان وتداخلها والتزجيج بما أدى إلى تجاور الأضواء والظلال . وتظهر طريقة التصوير بالبقع لأول مرة فى المناظر الطبيعية المصورة بالبيت لذهبى التى استوحت أسلوبها من غير شك من لوحات التصوير المتأغرق على الخشب الذى عاد إلى الظهور فى التصوير الجدارى بپومپى ، مثال ذلك مجزوءة من لوحة تمثل ڤولكان يصنع أسلحة أخيل فى دار المركبات الحربية بپومپى (لوحة ٣٤٠ أ) التى ترجع إلى حوالى عام ٧٠ م ، وأحد المناظر الطبيعية المسرفة الخيال من أواخر حقبة پومپى (لوحة ٣٤٠ ب) .



لوحة ٣٤٠ أ : ڤولكان يصنع أسلحة أخيل . دار المركبات الحربية . پومپى .



لوحة ٣٤٠ ب : . دار أجريپا پيوستوموس . منظر طبيعى مسرف فى الخيال . متحف الآثار القومى بنابلى . بوسكوتر يكاسى .

وعلى حين كانت الانطباعية الرومانية المتأغرقة أحد مظاهر النهج الطبيعى النزعة الذى يتميز به الفن المتأغرق ـ مثلما كانت انطباعية القرن التاسع عشر محاولة للتملص من النزعة الأكاديمية البحتة ولاستئناف الاتصال بالطبيعة والواقع ـ فإن التصوير بالبقع كان إشارة البدء فى زعزعة «النزعة الطبيعية» وسيادة «النزعة اللا عقلانية» التى كانت تُغْرق المناظر الطبيعية فى عالم من الخيال فوق جدران پومپى ، وهوما انتهى بفقدان الصلة بالطبيعة الموضوعية الخالصة فقداناً تاماً خلّف أثره فى مجرى التطورات اللاحقة للفن الرومانى .

وعلى عكس ما تردد أخذاً بآراء العالم ڤيكهوف ، يذهب **بيانكى باندنلّلى** إلى أن الفن الرومانى لم يكن هو مبتدع النزعة الانطباعية بل هو قد استعارها فى مبدأ الأمر من الفن اليونانى وانتهى إلى القضاء على مضمونها الطبيعى بأخذه بأسلوب التصوير بالبقع ، الأمر الذى أدى إلى الوصول بالأساليب الفنية الانطباعية إلى أشد نتائجها تطرّفاً . ولم يجر هذا التطور فى رأيه فى سبيل إفساح مجال أوسع من الفراغ فى الصورة بقدر ما كان اتجاهاً نحو أسلوب تصوير ما لبث أن انطوى بعد القرن الثالث الميلادى على التجريد المطلق . وهكذا تحددت معالم التصوير الرومانى على مدى تاريخه بدأً بجملة من العناصر الأولية التى استنبطها هذا الفن واستخلصها من الفن المتأغرق واستطاع الحفاظ عليها مع التجديد المستمر ، إلى أن تميز التصوير الرومانى بخصائص فريدة اقتصرت عليه وحده تلائم الظروف الروحية والعقلانية والمادية والتاريخية التى عاشها الرومان .

* * *

طرز الزخرفة الكامپانية

يلفت انتباهنا أن جميع تصاوير پومپى كانت تؤدّى وظيفتها فى زخرفة جدران الغرف والقاعات فى دور السكنى والمبانى العامة ، ومن ثم كان تقييمها الحق مرهون بنجاح الفنان أو إخفاقه فى التنسيق بين لوحاته وبين المبنى والمساحة المتاحة للتصوير وطابع المكان الذى استدعى لزخرفته وما يتخلله من ضوء . وقد لا نجاوز الحقيقة أيضاً إذا خِلْنا أن التكوينات الفنية العامرة بأشكال الشخوص والمنتزعة من موضعها الطبيعى ـ أى سطح الجدار ـ وكذا العناصر الزخرفية مثل الساتير وعابدات باكخوس والحيوانات أو الأفاريز التى عُزلت عن سياقها الأصلى تعانى وحشة الغُربة التى نحسّها نحن البشر إذا مررنا بنفس التجربة . وقد يقول قائل إن عزل صورة أحد الشخوص أو إحدى الحليات الزخرفية قد يساعد أحياناً على حصر الانتباه فى سماتها الجمالية غير أنها لا محالة تفقد جانباً كبيراً من قيمتها بالانفصال عن بيئتها الجدارية كما تتلاشى علاقتها التشكيلية والتركيبية بالتكوين العام للغرفة .

ونحن إذا قصدنا أى دار من دور پومپى وليس بالضرورة الدور الفخمة لطبقة الأثرياء استرعتنا بروعة ديكورها لا من حيث خطة تكوينها الشاملة فقط بل وخطة ألوانها بالمثل . وما نلبث أن نفطن على الفور إلى تنوّع مهارة الفنانين التى لا تتجلى فيما يميّز كل منزل عن الآخر فحسب بل وفيما يميّز بين مختلف غرف المنزل الواحد أيضاً ، فثمة غرف للنوم طُليت جدرانها بالأبيض العاجى وعلتها زخارف رشيقة من جذوع النباتات

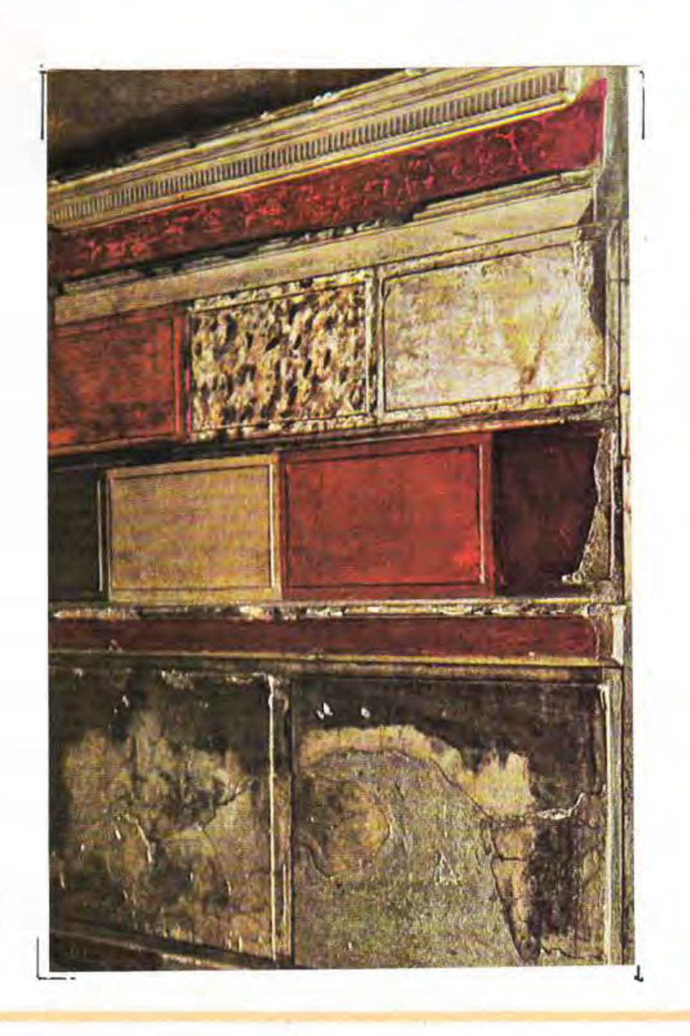
الشبيهة بسيقان الشماعد ، بينما زُوّدت مخادع نوم أخرى بموضوعات الحياة اليومية . وثمة قاعات طعام زُيِّنت بالمناظر الطبيعية المصورة فوق أرضية حمراء أو بمشاهد من الطبيعة كأنها تُرى من خلال النافذة أو بموضوعات الطبيعة الساكنة المختارة من بين ما يُقَدَّم على مائدة الطعام مما لذّ وطاب . وعلى حين تُصَوَّر على الجدران المطلية باللون الأسود اللامع فى بعض غرف النوم مشاهد باللون الأبيض توحى بالعمق رُسمت على الجدران المذهّبة فى غرف السيدات مشاهد مرحة من حياة الحريم الخاصة . وإلى هذا ازدانت الأرضيات بلوحات الفسيفساء ذات الأشكال البيضاء والسوداء فى تصميمات يخفّف ذوقها الرصين من حدّة الألوان الصارخة على الجدران .

وفى كافة المبانى من أرقى قصور الأشراف إلى أدنى منازل الخاصة اعتمد التصميم الزخرفى على الاستخدام الحاذق للألوان بأكثر مما اعتمد على التكوين المعمارى للقاعة . وكما برع الفنانون الكامپانيون فى تقسيم الجدران رأسياً وأفقياً ، وفى الموازنة بين المساحة المتاحة للتصوير والتكوين الفنى المنشود ، وفى اختيار خطة الألوان التى كانت تختلف باختلاف موقعها من الجدار ، بلغوا الذروة فى تقديم لوحات تضم الزخارف والشخوص معاً . ولهذا لا يجوز عند تفحّصنا للتصوير الجدارى بپومپى أن ينحصر انتباهنا فى القيمة الذاتية لكل تصويرة على حدة بل ينبغى أن تمتد نظرتنا إلى التكوين الزخرفى الشامل للجدار الذى يضم سائر التصاوير .

ولقد جرى العرف على تقسيم التصوير الپومپى إلى طرز أربعة وفق التصنيف الذى أعدّه مؤرخ الفن مُو Mau. وهذه الطرز لم تواكب التطور الطبيعى الذى طرأ على العمارة الپومپية عبر حقبة زمنية طويلة فحسب ، بل تعكس بالمثل الاتجاهات الفنية التى انتقلت من مصر واليونان وآسيا الصغرى إلى إقليم كامپانيا إلى أن اتخذت طابعاً جديداً على أيدى الفنانين المحليين المبدعين ذوى الأفكار المتحررة .

وأقدم طرز الزخارف الجدارية الكامپانية هو «الطراز الترصيعى» Incrustation Style ذو الطابع التشكيلى والمعمارى الخالى تماماً من رسوم الشخوص وهو المعروف «بالطراز الأول» . وقد شاع هذا الطراز إبان حقبة الازدهار الفنى فى إقليم سامنيا ، والراجح أنه مقتبس من بلدان شرق البحر المتوسط حيث تألّقت أهم تيارات فن العمارة المتأغرقة التى سرت وتوغّلت فى أبنية پومپى العامة والخاصة على السواء . ولم يعد الفنان الكامپانى يُقصر اهتمامه على مجرد تسوية الجدار الحجرى بالاكتفاء بطلائه نطقة من الجص الناعم مثلما كان يفعل الفنان اليونانى ، بل لقد أُولع بتقسيم الجدار إلى مساحات متنوّعة الألوان وكأنها قطع من أنواع الرخام النادرة ، وبإضافة صور الكرانيش الناتئة والأعمدة اللاصقة بالجدران ، الأمر الذى أدّى إلى الإيحاء بوجود فواصل بين أجزاء الغرفة ، وبذلك كان للجدار أهمية زخرفية جديدة تشكيلياً ولونيّاً ، غير أن خلوّه من لوحات المناظر المصورة كان يوحى بأن الغرفة لا منافذ لها

وثمة نموذج للطراز الأول بقى سليماً من «دار أهل سامنيا» فى هرقلانيوم حيث قسّم الفنان الجدار إلى سِفْل مرتفع يعلوه صف من الألواح الكبيرة الحجم تحاكى رخام شمال أفريقيا الأسود ، ومن فوقه صفّان من القوالب الملونة بألوان الرخام المتعددة لينتهى بكورنيش من تحت إفريز ، وتوّج القمة بكورنيش آخر يحاكى النقش البارز (لوحة ٣٤١) .



لوحة ٣٤١ : زخارف الطراز الأول .
منزل فى سامنيا . هرقلانيوم .

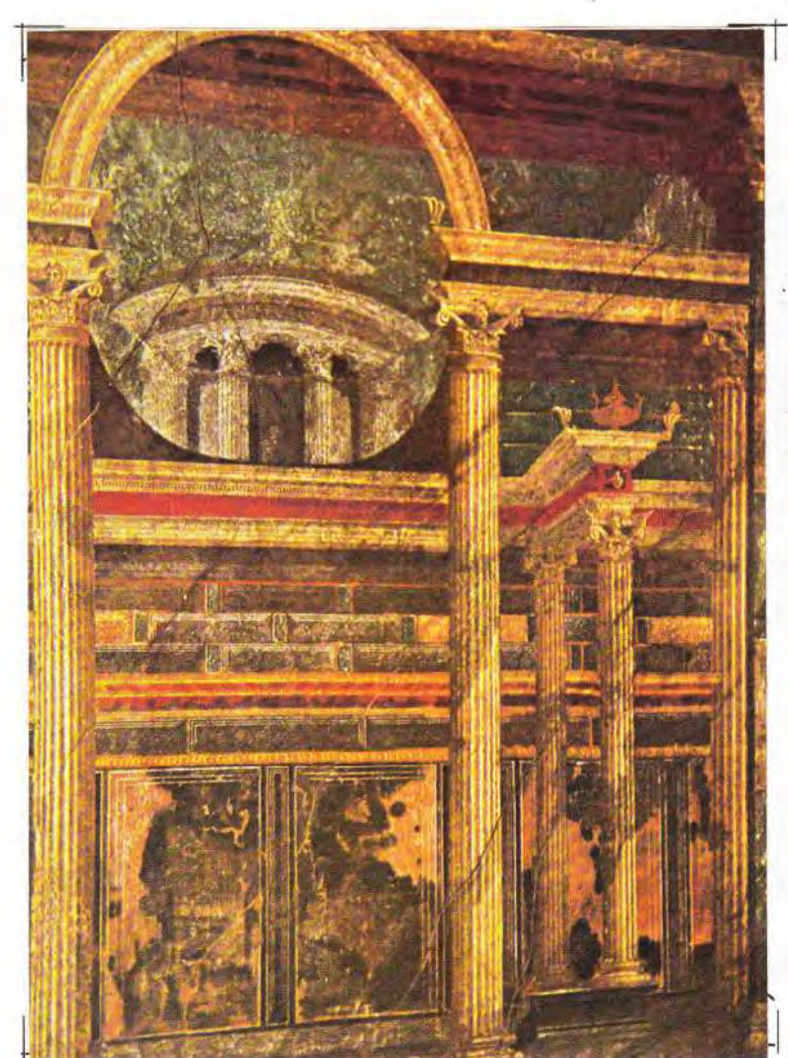
وما لبثت أن زحفت زخارف «الطراز الثانى» مستخدمة المنظورات المعمارية التى منحت التصوير البومبى شهرته ، إذ أنها نوّعت فى مستويات سطح الجدار كما استغلت الإمكانيات الهائلة للألوان للتعبير عن الكتل والفجوات المعمارية أحسن استغلال بما يوحى للمشاهد بعمق المجال الذى يتراءى له من بين رسوم الجدار (لوحة ٣٤٢) . وفى الحق إن تلك المناظر الطبيعية كانت أقرب إلى الأساليب الأسيوية منها إلى الأسلوب الكلاسيكى القديم أو المحدث مما دفع فناناً معمارياً رومانياً عظيماً مثل ڤتروڤيوس إلى إدانتها واعتبارها خروجاً على قواعد «الفن القديم» . ومع ذلك كانت إنجازات المصور الرومانى أو الكامپانى وقتذاك خطوة واسعة على طريق فن الزخرفة . وبالرغم من أنه كان يفتقر إلى المعرفة السّوية بقواعد المنظور التى كانت ما تزال بعيدة عن تناوله إذ لم تتكشّف أسرارها إلا خلال عصر النهضة الأوربية إلا أنه ابتكر حيلاً للإيحاء بالفراغ الفسيح واستبدل بالجدران المسطحة المعتمة مشاهد متألقّة تنبسط إلى آفاق بعيدة . وتتجلّى هذه الجهود فى خلق الإيحاء بالاتساع أشد ما تتجلّى بصفة خاصة فى الغرف الصغيرة والمعتمة التى لا يحس المرء بضيقها بفضل تلك المنظورات الإيهامية فوق الجدران ، لاسيما أن الضوء الوحيد الذى ينيرها كان هو المنسرب إليها من خلال الباب . وتشتمل «ڤيلا طقوس العقائد السرّية» فى پومپى إلى جانب مجموعات تصاوير الشخوص التى تسجّل الشعائر الديونيسية أروع نماذج الطراز الثانى بغرفة المهجع من حيث الالتجاء



لـوحـة ٣٤٢ : زخـارف الـطراز الثانى .. ڤيلا العقائد السرية . بومبى .

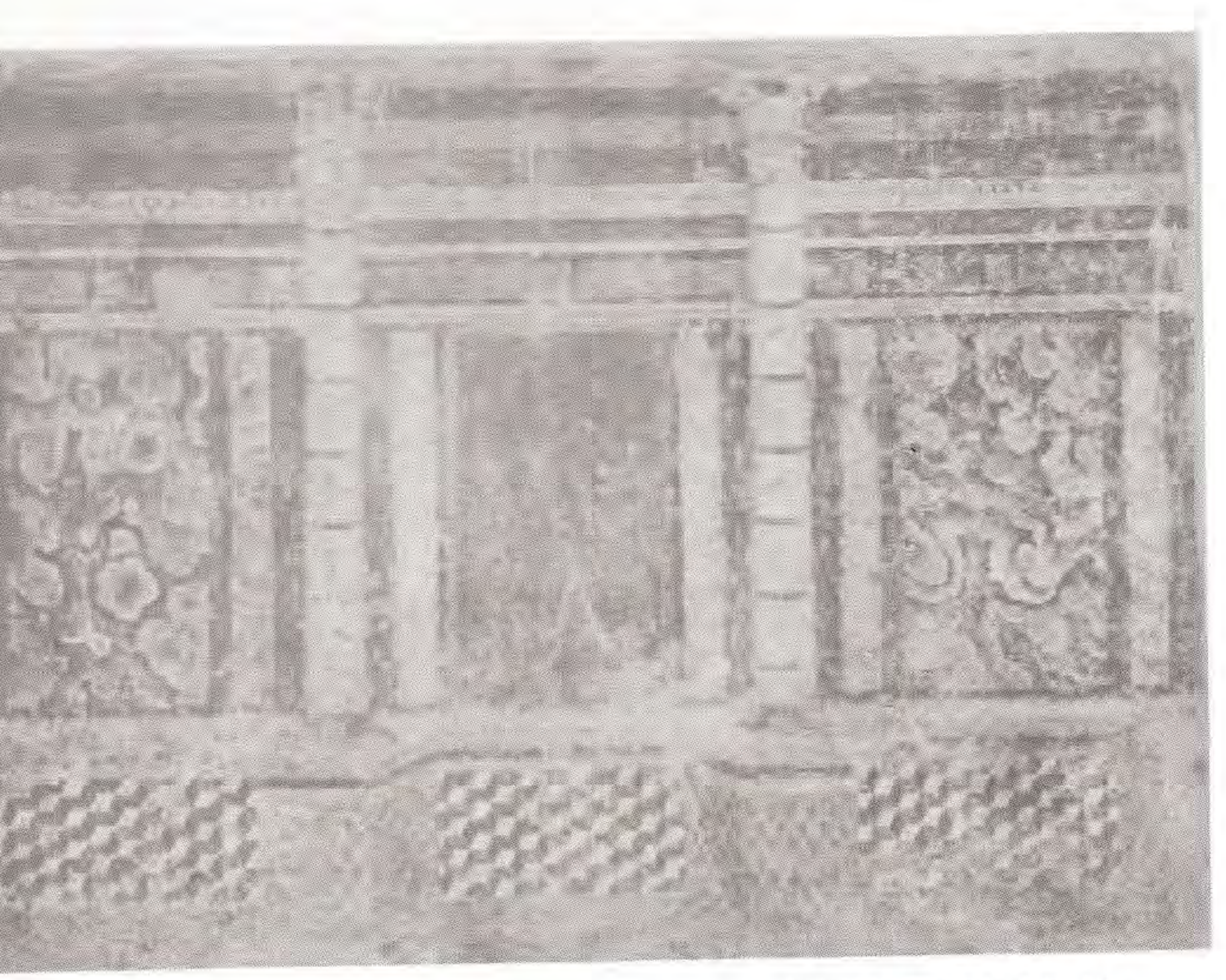
إلى الأعمدة الزائفة (٣٤٣ أ) ، هذا إلى ما نراه من اهتمام خاص بالمنظور على جدران « دار الجريفون » بتل الكاپيتولينوس فى روما (لوحة ٣٤٣ ب) .

على أننا سرعان ما نتبين فى أواخر مرحلة «الطراز الثانى» تراخياً فى الاهتمام بالزخارف المعمارية وجنوحاً نحو تجميل الجدران أكثر من الحرص على الإيحاء بالعمق ، واستخداماً لـلأعمدة والأعتاب والواجهات المصوّرة كمجرد عناصر مساعدة فى التنميق ، الأمر الذى ينتقل بنا إلى ملامح «الطراز الثالث» ــ ما بين عامى ١٥ ق . م . و ٤٠ ميلادية بالنسبة لروما وعام ٦٠ بالنسبة لپومبى وما حولها ــ الذى كان يستهدف التنميق قبل أى شىء آخر ، فيقسّم الفنان مساحة الجدار بواسطة أعمدة نحيلة كأعواد البوص أو بواسطة سيقان شمعدانية الشكل تتفرّع إلى أغصان مُزهرة . وينتمى إلى هذا الطراز عدد كبير من التصاوير الپومپية التى عُدّ العثور عليها اكتشافاً باهراً فغدت وحياً ملهماً للزخارف الجدارية طوال القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر . ولم تعد هذه اللوحات عناصر زخرفية بالمعنى الدقيق وإنما هى أقرب إلى الصور المستقلة المعلّقة على الجدران ، تشدّ انتباهنا فيها العناية الفائقة الشبيهة بعناية مرقّن المنمنمات سواء



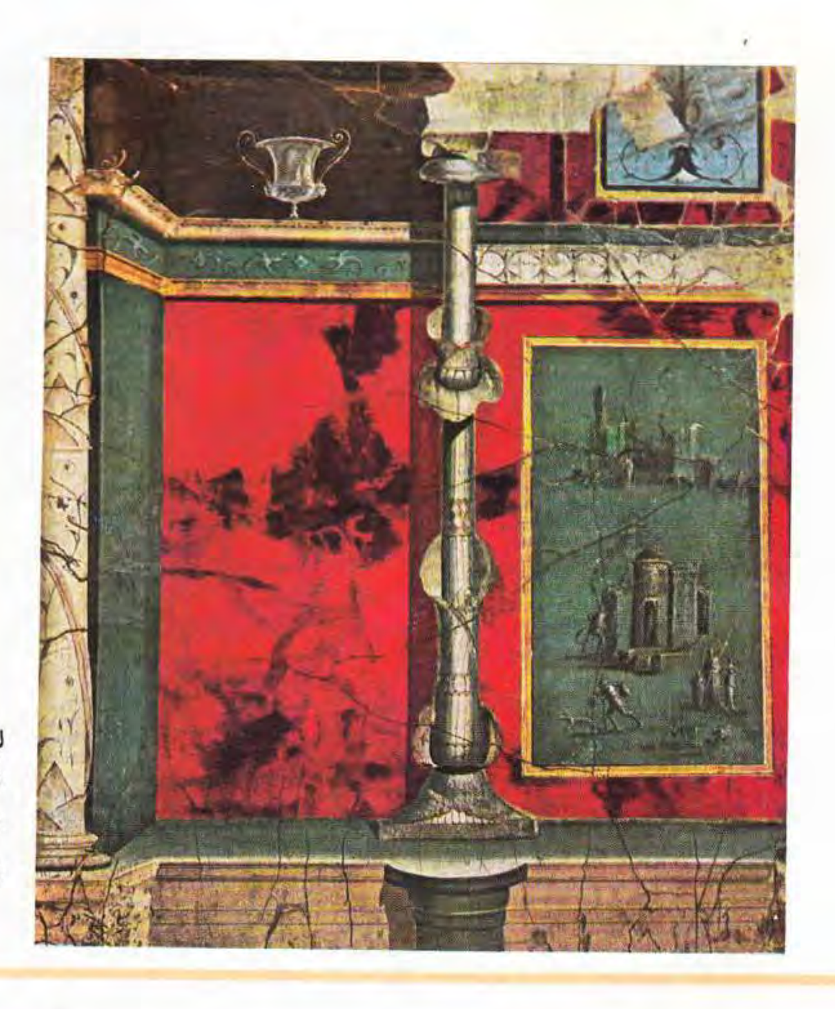
لوحة ٣٤٣م: زخارف الطراز الثانى . جزء من زخارف الطراز المعمارى . عمود ذو جديلة حلزونية فوق قاعدة مفرطة الزخارف النباتية خادعة للبصر نهاية القرن الأول ق . م . ضواحى روما .

فى رسم الحليات الزخرفية أم فى تصوير الشخوص أو المناظر الطبيعية أو مشاهد الحيوان ، كما تومض الألوان الزاهية من خلال الخلفيات المطليّة بالأسود الأبنوسى فتكشف عن جمال الأفاريز ورقّتها . ومع أن الكثير من هذه الموضوعات الزخرفية مقتبس عن فنون الإسكندرية البطلمية ، إلاّ أن أسلوب الفنانين البومبيين فى تناول هذه الموضوعات فضلاً عما أضافوه من موضوعات جديدة ينطق برهافة ذوقهم وخصوبة خيالهم . وإذا كان التناغم اللطيف فى التصويرة التى تسجل منظراً طبيعياً أخضر اللون فوق أرضية حمراء (لوحة ٣٤٤) يشى بسمات «الطراز الثالث» الأنيقة إلا أن الجديد هنا هو ابتداع صيغة زخرفية مبتكرة هى الأعمدة الرشيقة المحاكية لنبات اللوتس التى تبشّر بالاتجاه الجديد نحو نسج أشكال تجمع بين الحياة النباتية والعناصر المعمارية . وكان الفنان يتخفّف أحياناً من استخدام صور الشخوص والمناظر الطبيعية والحليات والأفاريز المترعة بالتفاصيل قاطعاً الصلة بأساليب الزخرفة ذات النزعة التكلّفية ليبتكر نماذج هندسية بحتة توازن بعناية بين الكتل والألوان ، فعادت الجدران من جديد كامدة صماء بعد أن خلت من مشاهد الطراز الثانى



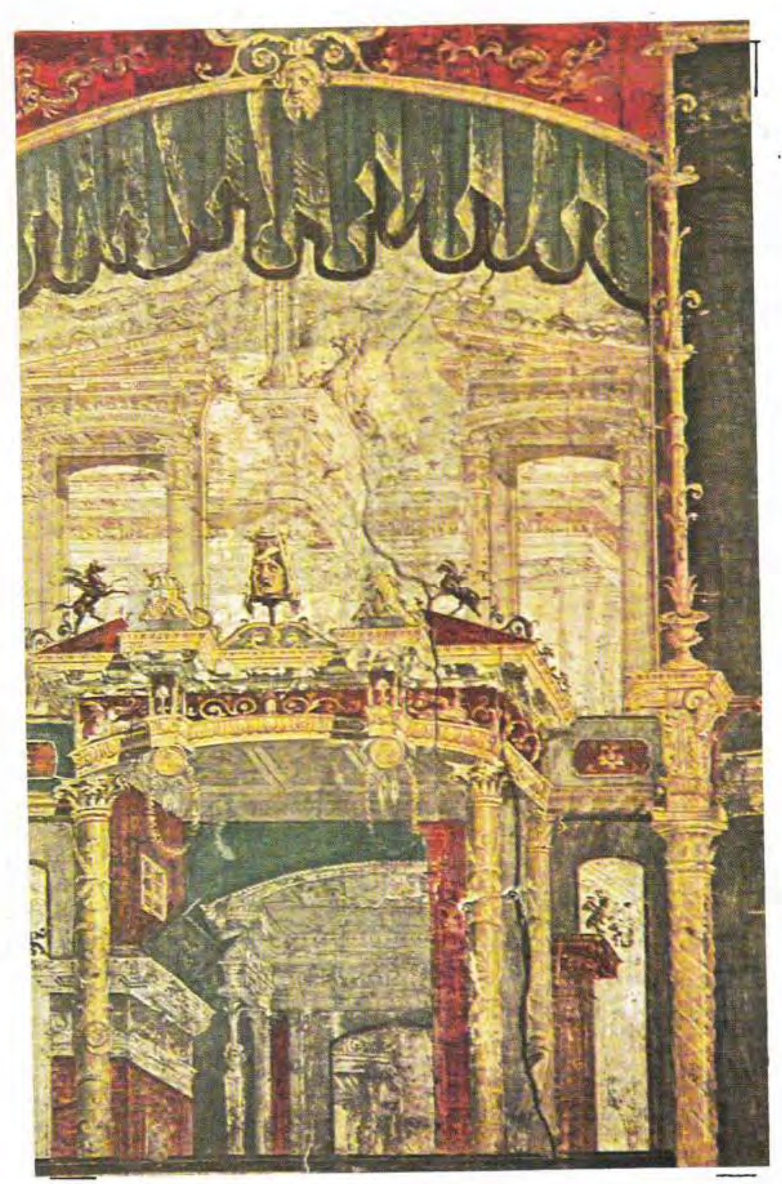
٣٤٣ ب دار الجريفون بتل الكابيتولينوس بروما

الفسيحة . وما لبثت أن تصاعدت صيحات الاحتجاج فى كل من روما وبومبى على أولئك الفنانين الذين تنكّروا لما حقّقه أسلافهم فى مجال التصوير من تجسيد العمق من خلال انطلاقات خيالهم وحقّقوا به روائعهم الخالدة ، وانتهى الأمر بهم إلى نبذ أسلوب الجدار الغُفْل العارى من المناظر الطبيعية والعناصر المعمارية الخادعة للبصر ، والارتداد نحو أسلوب الجدار المائج بحركة تُطلّ على ما يمتد خارج الدار والذى توحى تكويناته بالبُعد الثالث ، ولكن بدلاً من استخدام المنظور العميق فى تصوير المعمار لجأ الفنان إلى إسباغ جو صاف رقيق على كتل ألوانه وَغَمرَ الثغرات بين الأعمدة بالنور . كذلك كانت ثمة ردّة إلى استخدام الإفريز العلوى الذى كان عادة أبيض اللون موحياً بالأفق اللا نهائى . وهكذا أباح الفنانون الزخرفيون أتباع «الطراز الثالث» لأنفسهم حرية أوسع بعد أن لم يعد التنميق الزخرفى متسلّطاً على تفكيرهم ، كما ولعوا بالأشكال المعمارية الحالمة التى نقلها مصوّرو الطراز الخيالى المعروف «بالطراز الرابع» من الإفريز إلى اللوحة المركزية التى تتوسط الجدار .



لوحة ٣٤٤ : زخارف الطراز الثالث .
زخارف مع منظر برّى ذى لون واحد .
پومپى .
بإذن من متحف نابلى القومى .

وخلال الثلاثين سنة الأخيرة قبل اندثار پومپى كانت تكوينات «الطراز الرابع» حلاً وسط يجمع بين الأسلوب الزخرفى والأسلوب الثُّلاثىّ الأبعاد ، وما من شك فى أن مناظر المسرح بالذات كانت السبب وراء عودة هؤلاء الفنانين إلى تصوير المناظر المترامية الأطراف . وثمة جدار بهرقلانيوم (لوحة ٣٤٥ أ) يعد نموذجاً نمطياً لما كان عليه الطراز الكامپانى الرابع وينبض بخيالات مزخرفى الطراز المُثْقل بتفاصيل العمارة والنحت والتصوير والحريص على إشاعة الوهم لدى المشاهد . وعلى الرغم من أنه لم يبق من هذا النموذج إلا نصفه العلوى إلا أنه يخلّف فينا نفس الانطباع الذى يخلّفه رفع الستار عن مشهد من مشاهد الأوبرا خلال القرن الثامن عشر ، فيطالعنا ـ شأنه شأن معظم تصاوير «الطراز الرابع» المستوحاة من المسرح ـ بقناع تراجيدى فوق الكورنيش العلوى المقوّس الذى تتدلّى منه ستارة المسرح ذات الأطواء . وما أسرع ما يخالجنا الإحساس برقّة المبنى المصوَّر وهشوشته شأن المناظر المسرحية ، كما يُلفتنا الضوء المبهر المسلّط عن عمد على عُمق الخلفية . وأطلق الفنان العنان لخياله الزخرفى ، فمضى يستعرض مهارته فى التشكيل والتلوين ، وينوّع صيغه الزخرفية من أعمدة ذات زخارف حلزونية أو محفورة وواجهات مختلفة ورصائع مزدانة بالوريدات والأكاليل وشماعد تعلو الأعمدة وشخوص أسطورية وخيل مجنّحة وجياد بحرية ودلافين إلى منظورات تمتد على أكثر من مستوى سابحة فى ضياء مبهرة . ويتجلّى لنا من هذا النموذج أن أهم أهداف



لوحة ٣٤٥ أ : زخارف الطراز الرابع .
ديكور مسرحى من هرقلانيوم .
بإذن من متحف نابلى القومى .

«الطراز الرابع» هو تقديم «الصورة الكبرى ذات الشأن» فى منتصف الجدار ، ولم تعد هذه الصورة مستقلة بنفسها بل غدت موصولة بالتكوين الزخرفى الذى يشمل الجدار بأكمله .

* * *

تصاوير ثراة القوم فى روما

ما كاد فن التصوير فى روما ينطلق من إسار المقابر حتى اندفع يخلّد مآثر قادته الغزاة ويُطرى شجاعتهم ، وكان ڤاليريوس ميسالا أول من قدّم هذا اللون من التصوير حين عرض فى مبنى مجلس الشيوخ لوحة مصورة تسجّل انتصار الرومان على القرطاجيين فى جزيرة صقلية . كذلك عرض هو ستيليوس

ماتكينوس ــ وهو أول رومانى اقتحم قرطاجه ــ صورة تمثل حصار تلك المدينة فى ساحة الفورم الرومانى ، وقيل إنه كان يتولى شرح الأحداث التى تناولتها الصورة للجماهير التى كانت تتوافد لمشاهدتها . غير أن عجلة التاريخ ما لبثت أن حوّلت التصوير الرومانى بغتة عن الطريق المرسوم له عندما اجتاحت الأساطيل والجيوش الرومانية شرق البحر المتوسط والمراكز اليونانية الكبرى ، إذ لم يتدفق على إيطاليا سيل من الأعمال **الفنية الباهرة فحسب بل وفد إليها الفنانون اليونانيون أنفسهم الذين طوّروا التقاليد الفنية المحلية تطويرا** جذرياً . وسرعان ما احتشدت الأروقة والمعابد بالعديد من أعمال المصورين اليونانيين التى غدت موضع تقدير المثقفين من الرومان ، وغدت بعض الأبنية والدور الرومانية أشبه بالمتاحف التى يتوافد عليها الكثيرون ليسعدوا بمشاهدة تلك المنجزات الفنية ، وأصبح هذا الفن الذى شارف مرحلة الاضمحلال فى اليونان وآسيا الصغرى ومصر ينعم منذ ذلك الحين بالتقدير والاهتمام الذى فقده فى البلاد التى نشأ بها . وعكف الفنانون اليونانيون على زخرفة الدور الفاخرة لأشراف الرومان فى العاصمة وفى الريف حتى غدت نماذج يحتذيها الفنانون الرومان الذى لم يلبثوا أن حقّقوا ذاتيتهم بابتكار أساليبهم الشخصية كما قدمت وإبراز طابعهم المميّز ، كما اتجهوا منذ عهد نيرون ثم الأباطرة الفلاڤيين من بعده إلى تزيين أسطح الجدران الفسيحة للقصور الامبراطورية بالزخارف القيمّة .

والحديث عن تصوير ثراة القوم بروما خلال القرن الأول الميلادى يتناول كلا الأسلوبين المتأغرق والرومانى المتكاملين وغير المتنافرين . وتخلو روما نفسها من آثار المرحلة الأولى من التصوير الكامپانى المعروفة باسم «الطراز الأول» والذى تتوفر منه نماذج شتى فى العديد من زخارف پومپيى وهرقلانيوم . ومن أقدم نماذج «الطراز الثانى» للتصوير الجدارى بروما لوحة صُوّرت فى ظل المؤثرات المتأغرقة بدار «الجريفون» فوق تل الپالاتينوس التى شيدت ما بين نهاية القرن الثانى وبداية الأول ق . م . ، وكانت هذه الدار قد طُمرت وأقيم فوق أطلالها قصر آل فلاڤيوس الذى تعرّض بدوره لعوامل الفناء حتى إذا نشطت أعمال التنقيب المعاصرة كشفت عن دار الجريفون المطمورة تحته ومن ثم عن روائع التصوير الجدارى به . واللوحة ذات طابع زخرفى خالص يتجلى فيها تنسيق المشاهد المعمارية إلى حد الإيحاء بالعمق ، حاكى الفنان فيها ألواح الرخام الغاشية للجدران بألوانها الرقّافة الآسرة وجعل فى صدارتها صفّاً من الأعمدة (لوحة ٣٤٥ ب) . وقد خلت الزخارف من تصوير الشخوص والحيوان

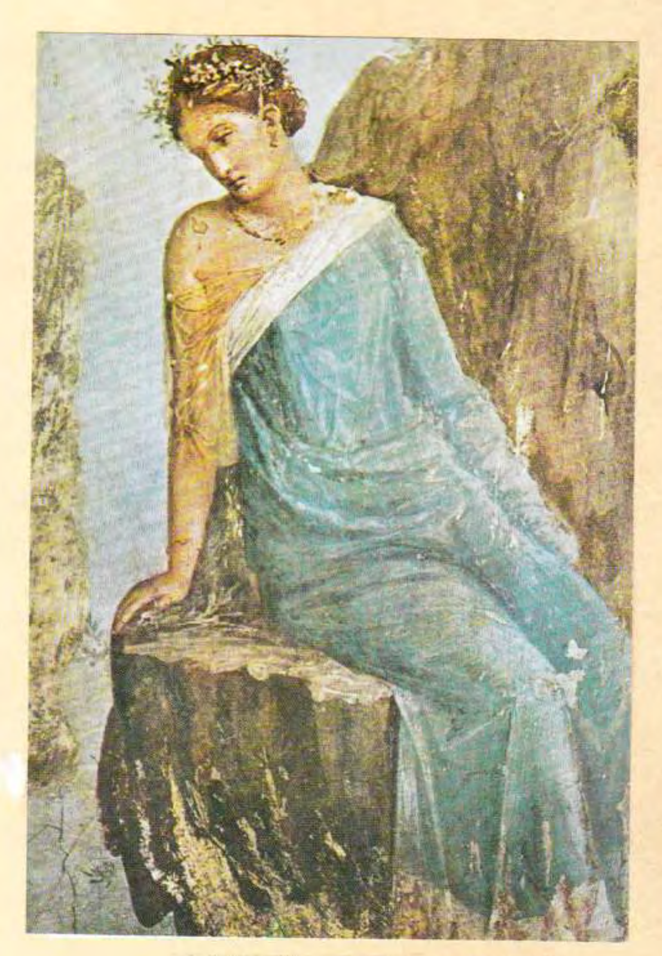
وبدار ليڤيا صورة عبثت بها يد البلى لپوليفيموس يتعقب جالا طيا (لوحة ٣٤٦ أ ، ب) وكان السيكلوپيس پوليفيموس قد هام عشقاً بالحورية جالا طيا ، لكنها صدّته فلاحقها منشداً قصائد العشق والهوى حتى رآها برفقة حبيبها آكيس فصرعه بحجر ضخم . وثمة صورة أخرى بالدار وإن أصابها هى الأخرى تلف شديد تروى أسطورة أرجوس وإيو (لوحة ٣٤٧) إذ كانت چونو زوجة چوپيتر تضيق باهتمام زوجها بإيو فأوصت أرجوس بإحكام الرقابة عليها ، غير أن الإله هرمس بعث بعصاه السحرية النعاس فى عيون الوحش أرجوس المائة وأطلق سراح إيو الحسناء . وكان فنانو روما وكامپانيا بل والخاصة من المثقفين يهيمون بمثل هذه الحكايات العاطفية التى تدور بين آلهة الأساطير ، كما ولع علية القوم بتلك المغامرات

الغزلية التى يوقعون بها الفتيات ، وهى نفس القصص التى كانت موضع اهتمام الأدباء السكندريين من قبل . وكان نيكياس أول من نقل هذه الموضوعات إلى فن التصوير على الرغم من أن الزمن لم يكن رفيقاً بأية لوحة من عمل هذا الفنان الأثينى الذى عاش فى روما باستثناء لوحة بيرسيوس يطلق سراح أندروميدا التى يغلب على الظن أنها مقتبسة عن تصوير أصلى لنيكياس (لوحة ٣٤٨) .

وترجع دار فارنيزينا التى تقع على الضفة اليمنى لنهر التيبر إلى أواخر عهد أوغسطس أو بمعنى أدق إلى مرحلة الانتقال من «الطراز الثانى» إلى «الطراز الثالث» . وعلى غرار دار ليڤيا تضم أكبر مجموعة وصلت إلينا من المنجزات الفنية التى احتواها منزل أحد الأشراف نقل معظمها إلى متحف ترمى [الحمامات] بروما . وتكشف تصاويرها عن الذوق الرفيع لصاحب الدار وعن حسّيته المفرطة ، إذ كان ميله للمشاهد الجنسية والموضوعات الغرامية أشد من ميله إلى الموضوعات التذكارية أو اللافتة للنظر ، فهو أرستقراطى مولع بالشعر السكندرى والنوادر الشهوانية أسعده الحظ بأن وقع على مصنور من مشايعى الكلاسيكية المحدثة يمتلك أسلوباً هجيناً يواكب ما يهفو إليه وجدانه . والراجح أن هذا الفنان هو سيلويكوس الذى ظهر اسمه منقوشاً فوق أحد التصاوير الصغيرة فى غرفة النوم ، وكان يونانياً عاش من قبل فى إحدى مدن سوريا الغنية ، وهو ما يفسر البهرجة فى مجموعاته الزخرفية والخروج الغريب عن المألوف فى بعض مشاهد



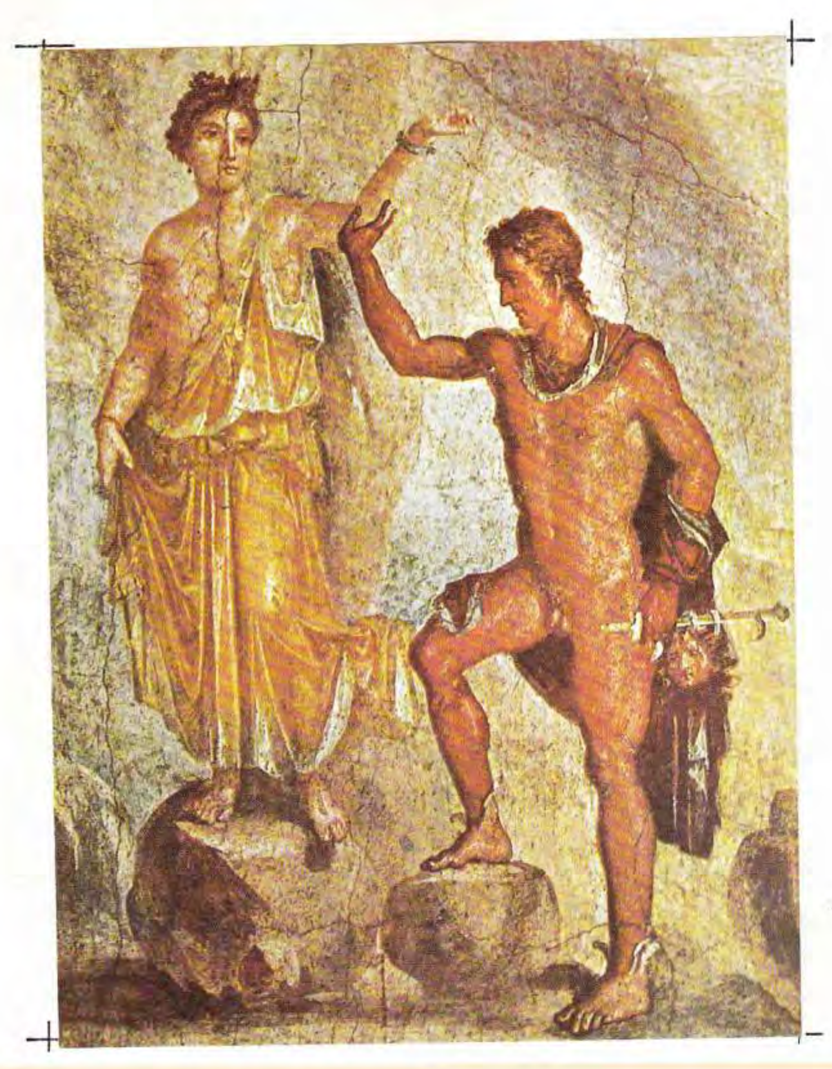
لوحة ٣٤٦ أ :
پومپى : پوليفيموس يتعقّب جالاطيا .
تصوير جدارى .



لوحة ٣٤٦ ب : تفصيل من اللوحة السابقة .



لوحة ٣٤٧ : إيو وأرجوس . تصوير جدارى

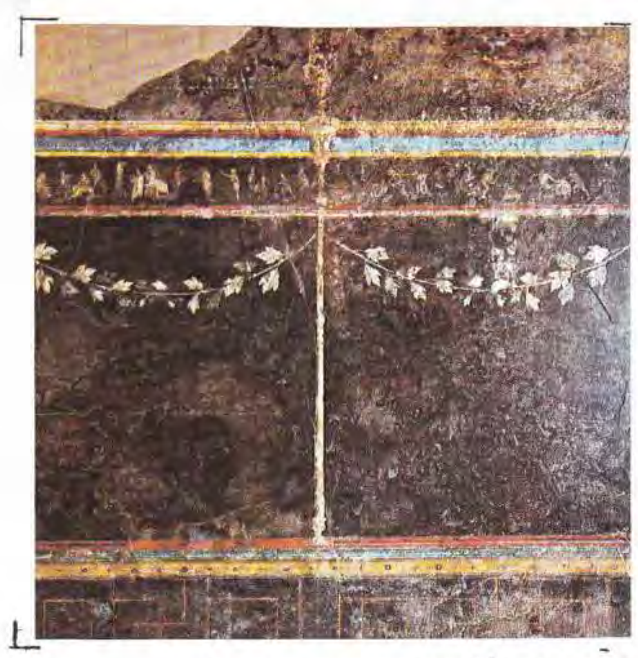


لوحة ٣٤٨ :
بيرسيوس يطلق سراح أندروميدا .
بومبى .

الشخوص مما يوحى بأن هذه الدار كانت مسكن الحسناء كلوديا الشقيقة الخليعة للتربيون كلوديوس الوسيم والتى يقال إنها هى نفسها لزبيا التى خلّدها كاتوللوس بأشعاره المفحشه كما مرّ بنا . غير أنه على الرغم من أن هذه التصويرة تتفق تماماً روحاً وشكلاً ومضموناً مع رهافة ذوق تلك السيدة الرومانية الأرستقراطية التى هام بها كاتوللوس إلا أنه لا يخامر المؤرخون الشك فى أنها صُوِّرت فى تاريخ متأخر عن أيام كلوديا .

كذلك زخرت دار فارنيزينا بمشاهد معمارية استُبعدت منها كافة المؤثرات الموحية بالعمق واستُبدل بها مستوى مسطح يغشّيه حشد كبير من الحليات البديعة التى قصد الفنان من رسمها بإتقان شديد أن يجعل من كل منها تحفة آسرة على حدة . وقد زين جدران إحدى الغرفة المطلية بالأسود اللامع بأكاليل من أوراق الكروم المدلاة بين أعمدة رهيفة رهافة سيقان الأكانثا (لوحة ٣٤٩) .

ويتجلّى ما تتّسم به صور هـذه الدار من تكلّف فى نهج الأسلوب الكـلاسيكى المحدث والمنفَّـذة بلمسات موجزة من الفرشاة فى صور الشخوص الدقيقة المرسومة على أرضية بيضاء محاكية فى أناقتها الصور



لوحة ٣٤٩ : ڤيلا فارنيزيني بروما . تصوير جدارى .

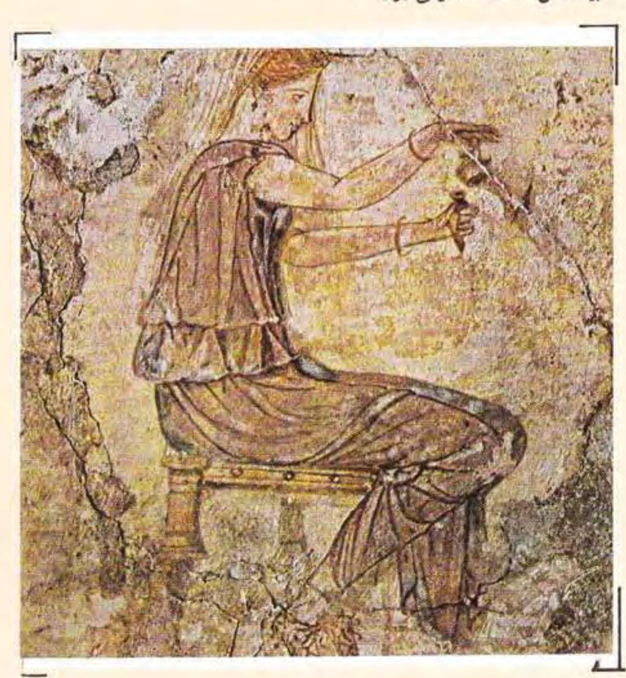
الرهيفة الجذابة على الخلفيات البيضاء لأوانى ال «ليكيثوس» اليونانية . ومن النماذج البديعة لهذا الفن الرفيع صورة أفروديتى جالسة على عرشها فى هيئة پيرسيفونى ملكة العالم السفلى بينما وقفت إلى جوارها إحدى ربات الحسن فى صحبة إيروس المجنح والممسك بصولجانه (لوحة ٣٥٠) . وفى لوحة أخرى تحمل رشاقة الفتاة التى تصبّ العطر فى قنينة على الظن بأنها من عمل أحد مشاهير مصورى الآنية الأتيكيين (لوحة ٣٥١) بينما هى فى الواقع من إنجاز فنان كلاسيكى محدث برع فى تنوّع أساليبه ، وتتجلى مهارته الأكاديمية فى جملة من مشاهد المآدب واللقاءات الغرامية والأساطير المقتبسة بدورها عن النماذج المتأغرقة الشائعة وقتذاك مثل لوحة ليوكوثيا تحمل الطفل ديونيسوس [باكخوس] (لوحة ٣٥٢) ، وليوكوثيا هى إينو بعد أن غدت ربّة البحار التى تهب المسافرين عونها وقت الخطر ، حقدت عليها چونو حين عُهد إليها تربية ديونيسوس ابن زوجها چوپيتر من غريمتها سيميليه .

وقد حظيت لوحة عُرس ألْدُو براندينى التى يرجع تاريخ اكتشافها إلى حوالى عام ١٦٠٥ والتى تدين باسمها إلى مقتنيها الأول الكاردينال ألدوبراندينى باهتمام العامة والخاصة على السواء . ولا ريب أن أسلوبها التلفيقى الموفّق هو الذى أكسبها شهرتها الذائعة حتى استنسخها الفنانون الإيطاليون والأجانب ممن جذبتهم روما بآثارها وتحفها أمثال روبنز وڤان دايك وپترو داكورتونا وپوسان . ويبدو أن هذا الإفريز (لوحة ٣٥٣ أ ، ب) المحفوظ الآن فى مكتبة الڤاتيكان كان جزءاً من زخارف إحدى الغرف الصغيرة فى قصر كبير ، كما يرجع إلى فترة المرحلة الأخيرة من «الطراز الثانى» خلال عهد أوغسطس ، ويتناول موضوع اجراءات ليلة الزفاف التى تدور داخل جناح الحريم التى سجّلها الفنان بصورة پانورامية شاملة . وتشير الأعمدة المربّعة غير المزخرفة إلى انقسام هذا الجناح إلى غرف ، ويشغل المخدع المشتمل على فراش العرس منتصف التكوين . وإلى اليسار تبدو خزانة الثياب التى تقتصر فى منازل پومپى على كوّة شبيهة بالصوان ،



لوحة ٣٥٠ : ڤيلا فارنيزيني : أفروديتى جالسة على عرشها فى هيئة بيرسفونى مع إحدى ربات الحسن وإيروس .

لوحة ٣٥١ أ : ڤيلا فارنيزيني . امرأة تصبّ العطر من قنينة لأخرى . بإذن من المتحف القومى بروما .





لوحة ٣٥٢ أ
ليوكوثيا تحتضن ديونيسوس .



وإلى اليمين نرى الدهليز ، ويربط الغرف الثلاث بعضها ببعض إطار معمارى يحتله أشخاص عشرة انقسموا بدورهم إلى مجموعات ثلاث تنوعت مهامها وإن شدّ مشاهدها التى تدور حول موضوع واحد رباط رمزى . وتشيع فى هذا التصوير «المثالى» لحفل العرس التقليدى ملامح شبيهة بما اعتاده المصورون اليونانيون فى تنفيذ الموضوعات المماثلة من حيث الجو المحيط بالموضوع ومن حيث العادات المتبعة ، ومن ثم فهى لا تتسم بالواقعية فحسب بل تمتزج فيها العناصر الإنسانية والإلهية على نحو ما كان يجرى فى طقوس العقائد السرية . فنرى العروس وسط اللوحة متّشحة بنقابها غارقة فى هواجسها بينما جلست بجانبها أفروديتى تداعبها برفق لتسرّى عنها وتشجّعها على استقبال حياتها الجديدة بالترحاب . وبالقرب منها تصبّ خاريس إحدى ربّات الحُسْن زيتاً عطرياً فى قنينة . وفى الجانب الآخر من الفراش يجلس هيميناوس الإله الموكل إليه أمور الزواج وقد زيّن رأسه بإكليل الزهور وأوراق اللبلاب يتابع ما يُسْفر عنه الحديث الدائر بين العروس التى يغمرها الحياء وبين الإلهة التى تشجّعها قبل أن ينهض لدعوة الزوج منشداً أغنية الزفاف . وفى أقصى اليسار نرى امرأة متّشحة لعلها أم العروس تغمس يدها فى طاس برونزى وكأنها تختبر حرارة الماء الذى يحتويه . وفى صحن الدار إلى يمين الصورة يجتمع شمل نساء ثلاث حول وعاء القرابين ، وعلى حين تصب إحداهن عطراً ذكياً تمسك الأخرى بالليرا منشدة أغنية الزفاف ، وتترقب المرأة الثالثة المتوّجة اللحظة المناسبة للإفضاء بالإرشادات النهائية لأداء طقوس الزواج .

ومع أن هذا التصوير ينضح بالأسلوب الكلاسيكى المحدث فى تكوينه وروحه إلا أنه يزخر أيضاً بالمشاعر الإنسانية الصادقة لأن مصوّره لم ينغلق تماماً داخل إطار الأعراف اليونانية ، فتعبير القلق المرتسم



لوحة ٣٥٣ أ : عرس ألدو براندينى . مكتبة الڤاتيكان .

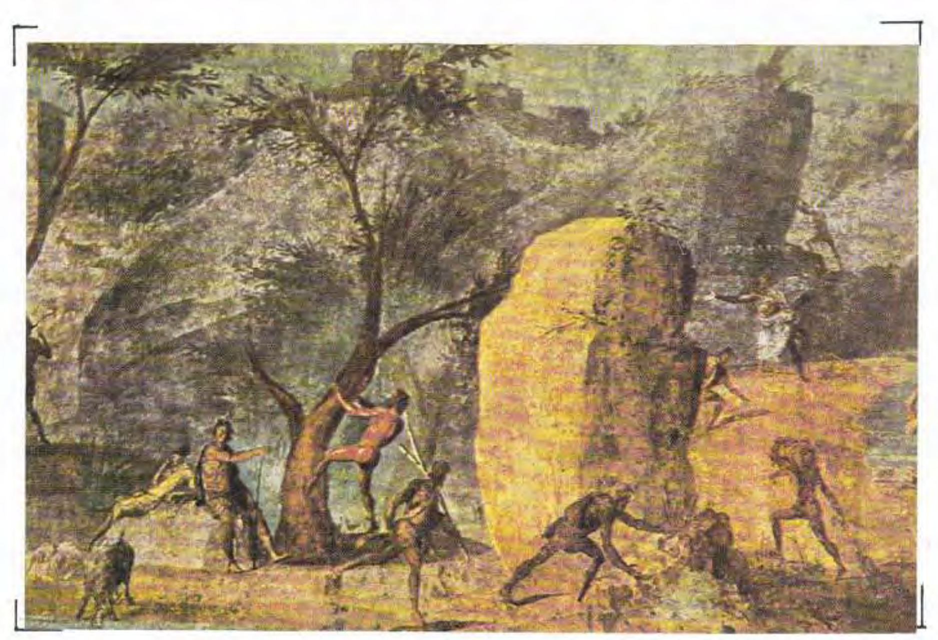




على وجه العروس قريب الشبه من نظرة الخشية والتوجّس التى تبدو على وجوه النساء فى تصاوير ڤيلا الطقوس السرية كما سنرى ، وهو ما يبدو أكثر مسايرة لروح التقاليه الرومانية من نظرة اليونانيين للحياة . كذلك تسجل بعض التفصيلات نغمة واقعية رومانية مخالفة لمنهج التأغرق السائد انصب اهتمام الفنان فيها على محاكاة الواقع بدقة متناهية مثل المرأة التى تختبر حرارة الماء فى يسار اللوحة . وعلى أية حال فمع أن مشهد العرس يُعدّ فى أكثره تصويراً متأغرقاً «مثاليًا» فهو ينطوى كذلك على مزيج من الروح الرومانية والغنائية السكندرية .

وقد ذكر پلينيوس أن مبتكر تصوير حياة الناس اليومية هو الفنان لوديوس [أوستوديوس] الذى تألق نجمه فى عهد أوغسطس . والراجح أن هذا الفنان كان صاحب الفضل الحقيقى فى تنويع موضوعات التصوير التى احتل رسم المناظر الطبيعية بينها جانباً كبيراً من الزخارف الجدارية . على أن تصوير المناظر الطبيعية يرجع بلا شك إلى أزمنة أبعد قدماً ، وهو ما تشهد به تلك التكوينات الزاخرة بالهمسات الشاعرية فى تصاوير الأحداث المقتبسة عن الملاحم القصصية الكبرى وفى قمتها تصاوير ملحمة «الأوذيسيا» المحفوظة حالياً بمكتبة الڤاتيكان بروما . وقد عثر عليها عام ١٨٤٨ أثناء الحفائر التى جرت فوق تلك الإسكويلينوس تحت رواق أحد المنازل الرومانية ، وتضمها جميعاً لوحة طولها خمسة عشر متراً وارتفاعها دون المترين . ووفقاً لقواعد «الطراز الثانى» اشتملت اللوحة على صف من الأعمدة فى أمامية الصورة شطرتها إلى مساحات ثمان ، وامتدت خلف هذا الإطار المعمارى سلسلة متصلة من المناظر الطبيعية اقتبس موضوعها من القصائد الرومانسية الزاخرة بالقصص الساحر فى «الأوذيسيا» ، حيث يلتحم الشعر بالتصوير فى هذه اللوحة الباهرة ليقدّما لنا تحفة فريدة فى بابها . وقد استمد الفنان موضوعات الصور الثمانية ــ وهى كل ما حفظه الزمن من اللوحة الأصلية ــ من الكتابين العاشر والحادى عشر من الأوذيسيا ، إذ سجل الفنان زيارة أوديسيوس لبلاد العمالقة الليستروجونيين آكلى لحوم البشر الذين انهالوا على سفن أوديسيوس يمطرونها

بالأحجار حتى أتوا عليها جميعاً فيما عدا سفينة أوديسيوس التى ظلت بمنأى عن قذائفهم (لوحة ٣٥٤) . كما صوّر زيارة أوديسيوس لشعب الفياكيس بجزيرة سخيريا [الاسم القديم لكوركيرا أو كورفو الآن] وكان **شعباً مشهوداً له بالوداعة والكفاءة فى الملاحة تنطلق سفنه فى سرعة البرق بلا ربابنة يقودونها وتسلك طريقها** مسرعة من تلقاء نفسها حتى تبلغ أهدافها . وكان الفياكيس يقدمون العون للبحارة وقت الخطر ، وما كاد أوديسيوس يحلّ بينهم حتى أكرموا وفادته ووهبوه سفينة تعود به إلى موطنه فى أتيكا (لوحة ٣٥٥) . ولقد



لوحة ٣٥٤ : مشهد من الأوذيسيا . أوديسيوس فى بلاد اللسترو جونيين . مكتبة الڤاتيكان .



لوحة ٣٥٥ : زيارة أوديسيوس لشعب الفياكيس .

استوقفنى طويلاً المنظر الخلاب الساحر للساحل الذى سجّله الفنان فى هذه الصورة ، ذلك أنه أثار فى خيالى مشهد ساحل پاليوكاسترتزا على الشاطىء الغربى لجزيرة كورفو ، إلى حد أنه لم يخامرنى أدنى شك فى أن **الفنان الرومانى قد استوحى هذه الصورة من ذلك الساحل النابض سحراً وفتنة .**

وتبرز موهبة هذا الفنان فى اختياره للعناصر التى تضفى طابعاً سحرياً على القصة وتوحى بطبيعة البلاد النائية الغريبة والشواطىء المحفوفة بالمخاطر التى ارتادها البطل أوديسيوس الذى أضناه طول الارتحال وهو فى طريق العودة إلى موطنه . وبدلاً من أن يسند الفنان الدور الرئيسى إلى الأبطال الأسطوريين جعل منهم عنصراً ثانوياً يلى فى أهميته المنظر الطبيعى مُضفياً على مغامرات أوديسيوس الرؤ ى الوهمية مطلقاً العنان لخياله المبدع . واستخدم الفنان فى هذه الصور النظرة المُطلّة من علُ لا النظرة الأفقية على غرار نظرة الطائر فى تصويره للوديان والتلال التى سلكها أوديسيوس ورفاقه . وليس ثمة ما يضارع رؤ ية هذا الفنان لذلك المأوى المرعب لشعب اللستروجونيين فى التأثير على المشاهد بكهوفه وصخوره القريبة من الشاطىء وبقممه الشاهقة وأشجاره المتحوّية التى يلفحها ريح البحر ، ومشاهد النساء والرجال المتوحشين وهم يهبطون من التلال للانقضاض على سفنن أوديسيوس لإرغامها على الارتداد نحو البحر العاتى المفزع . كما تنبى رؤ ية الفنان لعالم هوميروس السفلى فى هاديس على خيال خصب فى تصوره لهبوط أوديسيوس إلى عالم الموتى وكأنها صورة لجحيم دانتى صوّرها جوستاف دوريه أو سلڤادور دالى ، فنشهد أوديسيوس متجهاً إلى كهف معتم غائر فى الصخر مغشّى بأنواع غريبة من نباتات المستنقعات ليسأل طيف العرّاف تيريزياس المشورة بينما تحتشد أطياف الأبطال الموتى حول بركة الدماء . ولا جدال فى أن الفنان قد صور العالم السفلى فى روعة قريبة الشبه من تلك التى وصفه بها هوميروس والتى تترك فى المشاهد أثراً عصيّاً على النسيان (لوحة ٣٥٦) .

لقد لعب الخيال دوراً كبيراً فى هذه المناظر المستمدة من الأوذيسيا التى نرى فيها شبهاً بالمعالجة الانطباعية للمناظر الطبيعية فى الأعمال اللاحقة حيث تظهر أشكال الشخوص مجملة تستخفى فيها التفاصيل التشريحية ، وحيث يخيّم على الأرض غمام تتواكب على امتداده ألوان قوس قزح فى تدرّج دقيق يوحى بأن هذا المشهد ليس جزءاً من الواقع بقدر ما هو جزء من عالم الأحلام .

* * *

التصوير الجدارى فى كامپانيا

على حين أن معظم ما وصل إلينا من تصاوير القرن الأول قد اكتُشف فى قصور الأباطرة وبيوتهم الريفية وتتسم كلها بذوق طبقة الأشراف الذى دمغها ، كانت معظم الصور التى بقيت لنا فى كامپانيا من دور السكنى العادية لا من المبانى العامة أو منازل الأشراف إلا فيما ندر . وكانت پومپى وهرقلانيوم وستابييه أهم مراكز التصوير الكامپانى قد اجتاحتها حمم بركان ڤيزوف عام ٧٩ م ، وبنفحة عجيبة من نفحات القدر تمخضت الكارثة عن هدية ثمينة للبشرية ، فقد غطى رماد البركان هذه المدن الثلاث وكأنه يدٌ حانية حفظت لنا كل ما تضمّه من منجزات فنية لأمد طويل وربط بين زخارفها الفنية برباط وحدة المصير .



لوحة ٣٥٦ : نزول أوديسيوس إلى عالم الموتى « هاديس » .

وبالرغم من أن الطابع العام والموضوعات التى تناولتها المدن الثلاث تكاد تكون متشابهة فكلها مستمدة من الأساطير والملاحم البطولية القديمة إلا أنه بوسعنا مع ذلك اقتفاء أثر الاتجاهات الفنية المختلفة وتتبع أساليب كبار فنانيها المحليين ومدارسها الفنية من حيث انتقاء الموضوعات واختيار التقنة وخطة الألوان .

وكان أهل پومپى مولعين بالزخارف الجدارية التى ظهرت بمنازل مختلف الطبقات بل وفى الحوانيت والمصانع ، وكانت موضوعات هذه الصور شديدة التنوع كما اختلفت طرق تناولها باختلاف أذواق ورغبات من أوصوا بعملها ، وتفاوتت أحجامها من تصاوير المناظر الكبرى مثل تلك الموجودة «بڤيلا طقوس العقائد السرّية» إلى التصاوير الصغيرة فى غرف إله الأسرة Lararia ، ومن تصويرات القصص الهومرى الملحمى إلى مشاهد من حياة الأشراف فى الفورم ولمحات من سلوك النساء فى أجنحة الحريم والمشادات العنيفة التى تدور فى الحانات ووحشية القنطورى بقصر پيريثوس وصراع المجالدين الدموى فى الملاعب . وينعم زائر پومپى اليوم بمشاهدة عدد من المنازل ما تزال جدرانها تحتفظ بزخارفها فى مواقعها الأصلية مما نستطيع معه تكوين فكرة سليمة عن الغرض من التصوير القديم ، وهو زخرفة جدار بأكمله أو حجرة بأكملها أو دار بأكملها ، وهو ما يعنى أيضاً أن الفن والحرفة اليدوية مضياً متماثلين جنباً إلى جنب حتى بات من العسير التمييز بين عمل الفنان والحرفى فى العالم القديم .

وإذ كانت هرقلانيوم شديدة القرب من ناپلى فقد تأثرت بهذه المدينة اليونانية التى تحمل اسماً يونانياً هو «نياپوليس» ، ومع ضآلة عدد التصاوير التى تم اكتشافها بها حتى الآن إلا أنها جميعاً ذات قيمة فنية كبيرة

أثبت الفنان فيها مقدرته الفذة فى الرسم على المساحات الشاسعة فوق الجدران ، وفى التصوير بلون واحد على الرخام بالأسلوب الأتيكى المحدث الذى انبثق من أسواق نابلى ومراسمها .

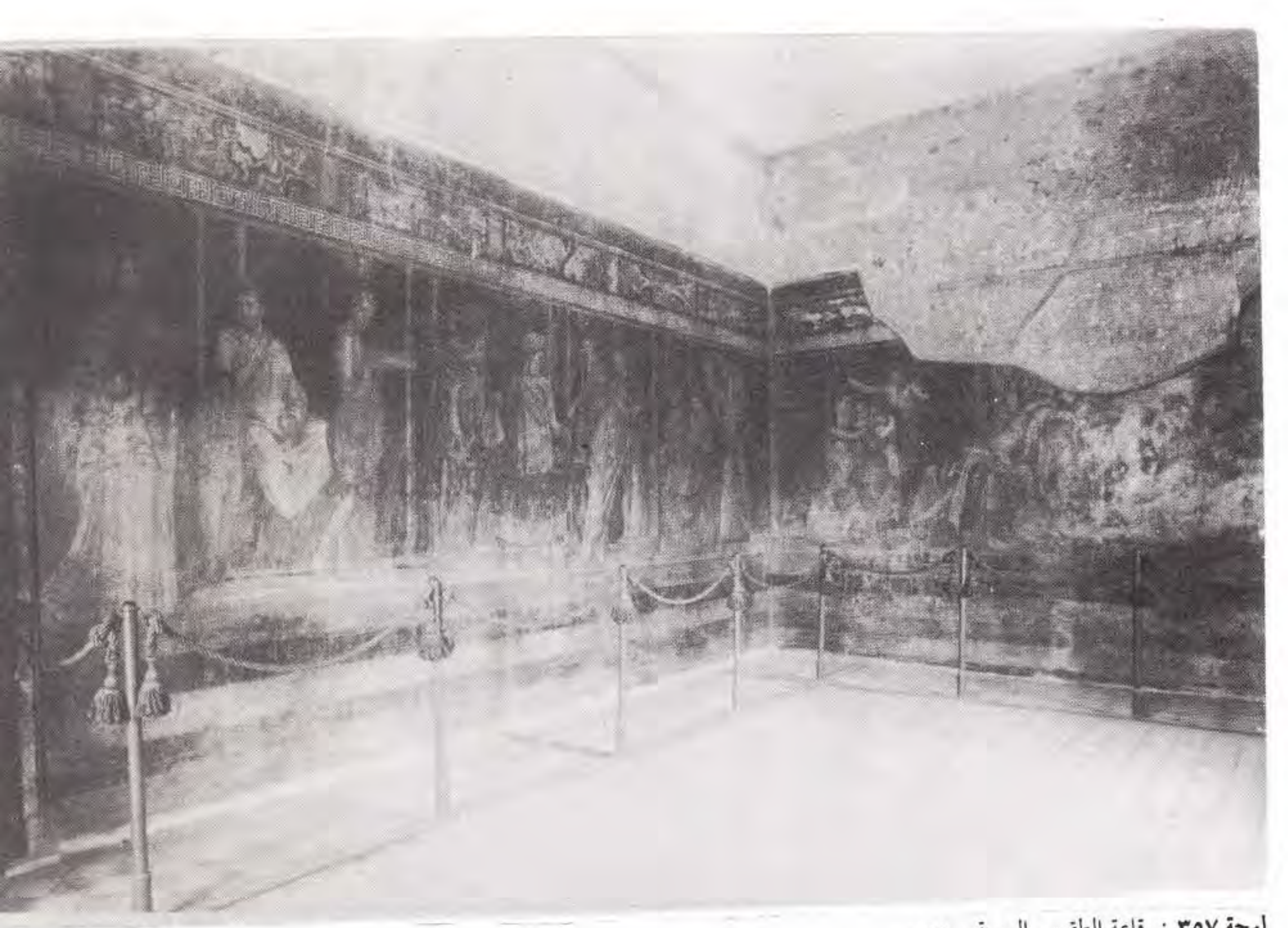
ويضم متحف نابلى الآن عدداً لا يستهان به من الصور المنزوعة من مبانى ستابييه التى جرى التنقيب عنها خلال القرن الثامن عشر . غير أن الحفائر الحديثة كشفت لنا عن مجموعات رائعة من الزخارف التى تزين جدران الدور الريفية المشيدة فوق تلالها تعرض لشتى الموضوعات والأساليب المشابهة لما وجد فى پومپى .

***

التصوير الفسيح الأبعاد للطقوس الدينية والأحداث التاريخية

أوْلى الفنانون الرومان عنايتهم الكبرى للتخطيط الشامل لزخرفة الجدار كما أخضعوا العناصر الزخرفية البحتة فى التصاوير المشتملة على رسوم الشخوص إخضاعاً تاماً للموضوع الدينى أو البطولى أو التاريخى الذى يُطْلق الفنان العنان لخياله يَجْمَحَ كما يشاء فيه . وما من شك فى أن مجموعات التصاوير الرومانية ذات الأبعاد الفسيحة كانت الإرهاصات المبكرة للوحات الفريسك الهائلة التى ازدانت بها جدران وقباب القصور والكنائس الإيطالية فيما بعد . ولا ريب أن هذا اللون من التصوير يُعدّ أرقى مرتبة من التصوير العادى الرومانى والپومپى ، وتتوفر أرفع نماذجه فى دارين من دور پومپى كان يأوى إليهما أشراف روما وكامپانيا خلال الفترة بين نهاية الجمهورية وموت أوغسطس بعيداً عن الاضطرابات السياسية التى تمور بها حياة المدينة وبمنأى عن فضول طبقة محدثى الثراء من رجال الأعمال ، هما «ڤيلا الطقوس السرية» الخلابة التى سنستعرض مجموعة صورها كنموذج لهذا اللون من التصوير «وڤيلابوسكوريالى» . وكانت هذه الحقبة تواكب قمة العصر الذهبى للتصوير الپومپى من «الطراز الثانى» . وتُعدّ مجموعة صور ڤيلا الطقوس السرية البديعة أبرز منجزات الفن الكامپانى لأهميتها الدينية ولقيمتها الفنية الرفيعة المستوى . وتقع هذه الڤيلا الفريدة خارج المدينة وبالقرب من أحد مداخلها ، وما تزال غرفها الفسيحة وشرفاتها الكبيرة المسقوفة تطل على مشاهد الريف تحيط بها الكروم وبساتين الفاكهة . وتكشف معاينة هذه الڤيلا الأنيقة وتعدّد مرافقها عن أن أصحابها كانوا يقصدونها هروباً من ضوضاء مدينة پومپى ليقضوا فيها أوقات فراغهم سعياً وراء الهدوء .

ويبدو أن الزخارف البديعة بهذه الڤيلا تدين بذوقها الرفيع الشائع فى أرجائها لتوجيهات ربة الدار Domina التى تهيمن ملامحها الشخصية على تصاوير النساء المرسومة على الجدار وهن يؤدين طقوس العقائد الديونيسية التى كانت تُمارَس سراً لامتداد جذورها فى أعماق قطاع كبير من المجتمع دون أن تحظى بمباركة من الدولة . والراجح أن ربة الدار قد أوصت فى مستهل عهد أوغسطس فناناً موهوباً بتزيين قاعة الاستقبال الملحقة بمخدع الزواج بسلسلة من الصور تضم حلقات الطقوس السرية للعقيدة وأبرز شعائرها (لوحة ٣٥٧) . ولسنا فى هذه الدار بصدد صورة أو أكثر من الصور القائمة بذاتها بل بصدد منظر «پانورامى» شامل يمتد كالإفريز الضخم ليشغل الفراغ الجدارى بقاعة الاستقبال . ولا يقطع هذه الحلقات من السلسلة المصورة سوى نافذة وباب صغير يؤدى إلى غرفة الزواج وباب أكبر يؤدى إلى الشرفة المسقوفة ومنها إلى الشرفة المكشوفة على حديقة مُعلّقة . وتضم السلسلة ما لا يقل عن تسع وعشرين من صور الشخوص



لوحة ٣٥٧ : قاعة الطقوس السرية . پومپى

تكاد تكون جميعها بالحجم الطبيعى فى حجرة يغمرها الضوء الساطع . وعلى حين تؤدى الزخارف البحتة الدور الرئيسى فى سائر الحجرات الأخرى فإنها لاتؤدى فى قاعة الاستقبال أكثر من دور الإطار المحدد لسلسلة صور الشخوص بعد تبسيطها فى أشكال وفق «الطراز الثانى» . وطُليت جدران القاعة باللون القرمزى ، وقُسّمت بأشرطة خضراء إلى لوحات يعلوها إفريز مطلى بالجص . وتنطّوى طقوس العقيدة السرية على حلقات متتابعة متصلة من الصور تتحرك داخلها الشخوص أو تتوقف أو تتجمع فى مجموعات ليس لها مثيل سابق . ومع أن المصور قد استعرض مهارته بغرفة الزواج فى خلق المشاهد ذات المنظور الجرىء إلا أنه تجنّب ذلك فى قاعة الاستقبال حتى لا تصرف الزخارف انتباه المشاهد عن متابعة الطقوس ، وهو ما يتجلى فى بساطة رسوم القاعة التى كان يجتمع فيها أتباع العقيدة أثناء الوليمة المقدسة ، وهكذا أسهم هذا الإعداد الصارم فى إبراز المغزى المكنون الذى تنطوى عليه هذه المشاهد .

وفيما بين الباب الصغير المؤدى إلى حجرة الزواج والباب الكبير المؤدى إلى الشرفة المسقوفة تُطلّ صورة ربة الدار مرتدية أفخر الثياب وقد أسدلت على رأسها وشاحاً طويلاً وتحلّت بعقد وسوار وخاتم مرصّع ، وينمّ وجهها الوقور عن محتدها الرفيع وهى جالسة على مقعد مفرط الزخارف ، مسندة رأسها على ذراعها المنثنى مستغرقة فى تأمل شارد (الوحة ٣٥٨) . ويوحى مظهرها بأنها لم تكن مشاركة فيما يدور من طقوس وإن كانت بلا شك إحدى الملقّنات بأسرار العقيدة . وسواء كانت هذه القاعة بالذات مخصّصة



لوحة ٣٥٨ : قاعة الطقوس السرية . ربة الدار تنصت إلى تلاوة الطقوس السرية .

لممارسة تلك الطقوس ام لا فإنها بلا ريب توحى بالجو الدينى الذى نستشفّه من المنظر بشخوصه المصورة فى حالة انتشاء وجدانى أو انهماك فى رقص محموم تُمليه الطقوس حول ديونيسوس وأريادنى . ويجوس بين الصبايا حديثات العهد بطقوس ديونيسوس والسابقات عليهن بعض الشخوص الأسطورية الموصولة بتلك العقيدة ، فنرى ساتيراً **هُنا وسِيليناً هناك** ، كما نرى پانيسكا الفزعة [إبنة پان] وبعض الآلهة المجنّحة الغامضة . كذلك أدّت الفتيات الوصيفات والنساء المتزوجات أدوارهن فى الطقوس التى تصل إلى ذروتها فى شعائر الزفاف المقدس لديونيسوس وأريادنى كما يتجلى فى المشهد الأخير من المجموعة المصوّرة فى لوحة زينة العروس . **وهكذا توفرت لدينا صورة تكاد تكون كاملة لمراحل طقوس عقيدة ديونيسوس السرية التى تشمل : تلاوة النصوص الدينية ، ثم طقس التطهّر ، ومشهد سيلينوس مربىّ ديونيسوس ، وپانيسكا ابنة**

بان ، ومشهد المرأة المفزوعة ، ومشهد الكشف عن المذراة المقدسة التى لا غنى عنها فى موكب الإله باكخوس [ديونيسوس] ، ومنظر الجلّاد والرقص المتهتك ومشهد زينة العرس ، وأخيراً پورتريه ربة الدار التى أوصت بتنفيذ هذه المجموعة الفنية .

فنرى أول ما نرى امرأة واقفة فى رشاقة وجلال فوق عتبة القاعة ترتدى ثوباً فاخراً وتصغى بانتباه الورع وإجلال المؤمن الذى يتناسب مع حديثات العهد بالتلقين إلى النصوص الدينية التى يتلوها صبى عارى الجسد تحت إشراف سيدة جالسة (لوحات ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١) . ونفطن على الفور إلى أن الفتاة الواقفة قد دلفت لتوها من الباب الصغير المؤدى إلى غرفة الزواج مرتدية ثوب الزفاف مرتكزة بإحدى يديها على خصرها بينما ترقب الطقوس التى لن تلبث أن تنخرط فيها ، ويخيل إلينا أنها تشارك فى الحفلات الاجتماعية لأول مرة إذ تستحوذ عليها الرهبة والدهشة مما يجرى حولها من امتحان لرسوخ إيمان المؤمنات . ويعقب هذا المنظر مشهد الاغتسال والتطهّر من الإثم والخطيئة الذى تتقدم صوبه عذراء يافعة تتباين نحافتها وهى تحمل صينية القربان مع بدانة بابا سيلينوس الثمل الذى لا يبعد عنها إلا قليلاً جهة اليمين فى أحد المناظر التالية وقد أخذ يعزف على قيثارته منشداً بعد أن استحوذ عليه الوجد الإلهى ، ومن ورائه بانيسكا الرقيقة إبنة الإله بان (لوحة ٣٦٢) ، وإذا بامرأه يتملّكها الهلع المفاجىء ترجع القهقرى بحركة غريزية ومع ذلك لا تملك الإعراض عما يدور أمامها من أمور مروِّعة تشدّ انتباهها ، وتعْرِبُ نظراتها عن مدى فزعها الذى يؤكده التواء جسدها وانفراج شفتيها عن صرخة مكتومة ، وامتداد كفّها اليسرى وكأنها تدفع بعيداً عنها خطراً محدقاً بها فتتلفّت بغتة حتى يتطاير وشاحها متموّجاً وكأنه هالة تحيط بها . ولعل سبب فزعها المفاجىء هو وقوع نظرها على مشهد الجَلْد على الجدار المواجه لها (لوحة ٣٦٢) . وثمة ثلاثة من الساتير حمل أحدهم قناعاً مسرحياً بشع الملامح بينما دسّ الثانى وجهه فى طاس فضى يقدمه له زميل ملتح جالس فيعبّ الخمر فى نهم رمزاً لطقوس احتساء الخمر المقدس . ولعل الكأس كان يحتوى على النبيذ المقدس المخصص للمشاركين فى طقوس العقيدة السرية الديونيسية الأورفية[٢] (لوحة ٣٦٣) . يلى ذلك مشهد ديونيسوس وأريادنى والكشف عما تحتويه المذراة المقدسة حتى تبلغ الطقوس ذروتها فى مشهد الجَلْد ، حيث نرى امرأة ذات جناحين سوداوين كبيرين مبسوطين تجلد العروس فريستها التى تتجاسر على الكشف عما تخبّئه المذراةالمقدسة وهو القضيب رمز خصوبة الذكور (لوحة ٣٦٤ ، ٣٦٥) . وكان على المرأة التى تسعى إلى تلقّى أصول هذه العقيدة الامتثال لمحنة الجَلْد قبيل الاحتفال بزفافها السّرى إلى الإله ، وبذلك كان طقس التطهّر يأخذ شكلاً مادياً ورمزياً فى آن معاً . وكما كانت النساء فى أركاديا اليونانية يجلدن بعضهن بعضا خلال الحفل الديونيسى كانت المحتفلات فى عيد «اللوپيركاليا» الرومانى يجلدن غيرهن لإبعاد شيطان العُقم عنهن ، مثلما شاعت شعائر مشابهة فى طقوس القضيب الديونيسية ، والراجح أن الصورة التى تواجهنا تُمَثِّل جَلْد زوجة طال عليها الأمد دون أن تنجب . ويبرز لون اللحم الوردى لجسد المرأة جليّاً فى تباين مع لون ردائها البنى المنسدل وقد أغرقت رأسها فوق ركبتى سيدة أشفقت عليها ، ولعل الفتاة قد أحسّت وخز آلام الجَلْد فخرّت مغشيّاً عليها دون أن تخفّف عنها النظرة المتوسّلة التى تتجه بها السيدة الجالسة نحو المرأة المجنّحة ، ولا يدها الرحيمة التى تربت بها على ظهرها (لوحة ٣٦٥) .



لوحة ٣٥٩ : قاعة الطقوس السرية . العروس خارجة من غرفة الزواج مستمعة إلى الصّبى العارى يتلو النصوص ، بإشراف سيدة جالسة ، ثم تظهر من جديد حاملة صينية القربان .

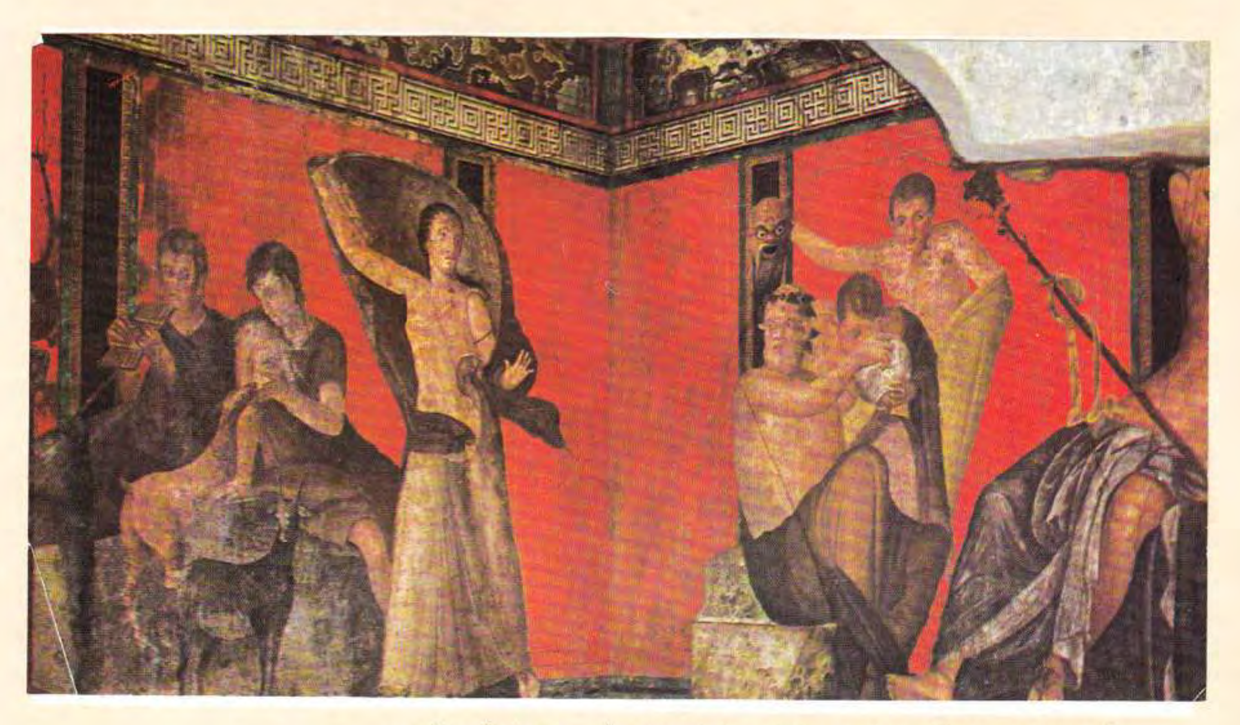


لوحة ٣٦٠ : قاعة الطقوس السرية . الصّبى العارى يتلو النصوص الدينية والعروس تظهر من جديد وهى تقدم القربان .

لوحة ٣٦١ : قاعة الطقوس السرية . تلاوة النصوص الدينية وتقديم القربان للتطهّر .



لوحة ٣٦٢ : قاعة الطقوس السرية . صبّ القربان وسيلينوس يعزف على القيثارة وپانيسكا «المرأة المفزوعة» على مقربة منه .



لوحة ٣٦٣ : قاعة الطقوس السرية . ثلاثة من الساتير يمثلون طقوس احتساء الخمر المقدس .

لوحة ٣٦٤ : قاعة الطقوس السرية . ربّة الألم المجنّحة تجلد العروس لتتّحد روحها مع الإله عن طريق الألم قبل الزواج حين كشفت عما تحتويه المذراة المقدسة ، بينما ترقص إحدى عابدات باكخوس وهى تدقّ الصّاجات احتفاء بتطهّر العروس .

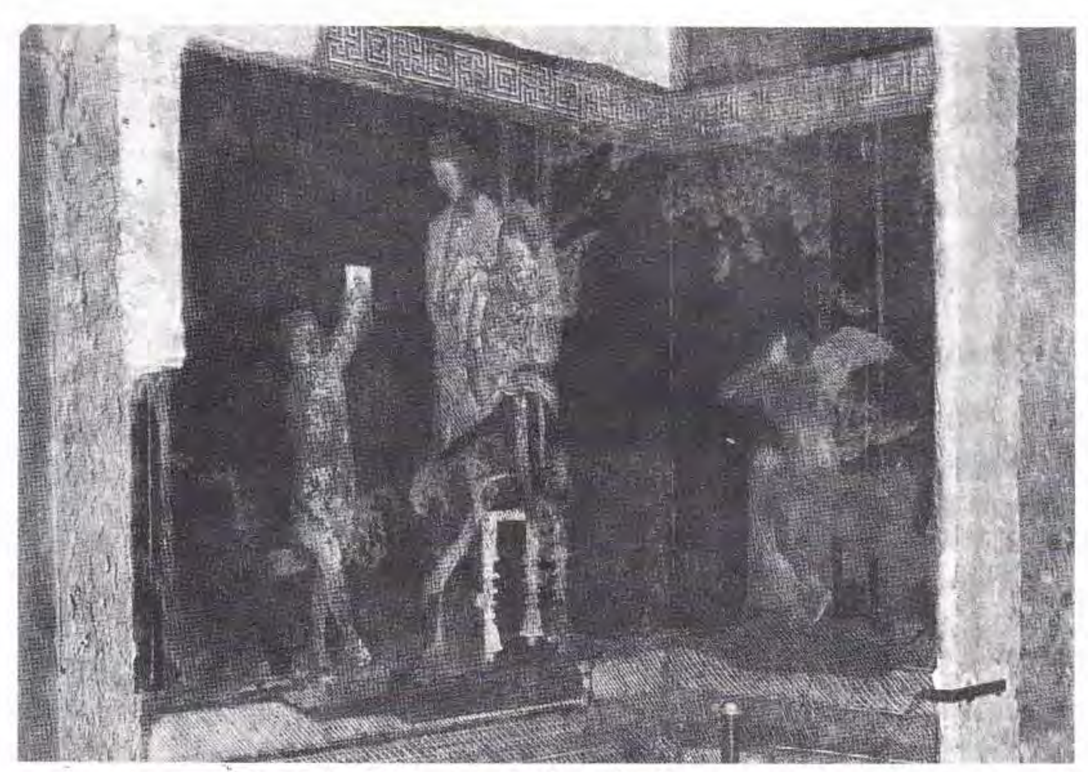




لوحة ٣٦٥ : قاعة الطقوس السرية : محنة الجلد وكاهنة باكخوس الراقصة .

ويعقب مشهد التعذيب والجَلْد طقس الزواج السرى ، حيث نرى العروس البضّة الشقراء جالسة على مقعد ذى قوائم محلاّة بالزخارف الدائرية المحفورة وقد زيَّنت ساعديها بسوار وارتدت «خِيتُوناً» رقيقاً دون أكمام ودثاراً أصفر بحواف بنفسجية مثبّت عند الخاصرة بحزام من نفس اللون ، تقف إلى جوارها وصيفة حسناء على حين يحمل لها كيوبيد مرآة تتأمل فيها كيانها . ومع اختلاط العناصر البشرية والإلهية فى هذا المنظر فإن مشهد العروس المتراخية المنهكة التى ينبض جسدها بواقعية مفرطة ــ رغم ظهور كيوبيد تجاهها ــ لا يكشف فحسب عما كان يشغل نساء ذلك العهد فى حياتهن اليومية بل وكذلك عن فتاة رومانية حقيقية وهى تستعد ــ بعد خوضها طقوس الجَلْد والتعذيب ــ للزفاف القدسى (لوحة ٣٦٦) .

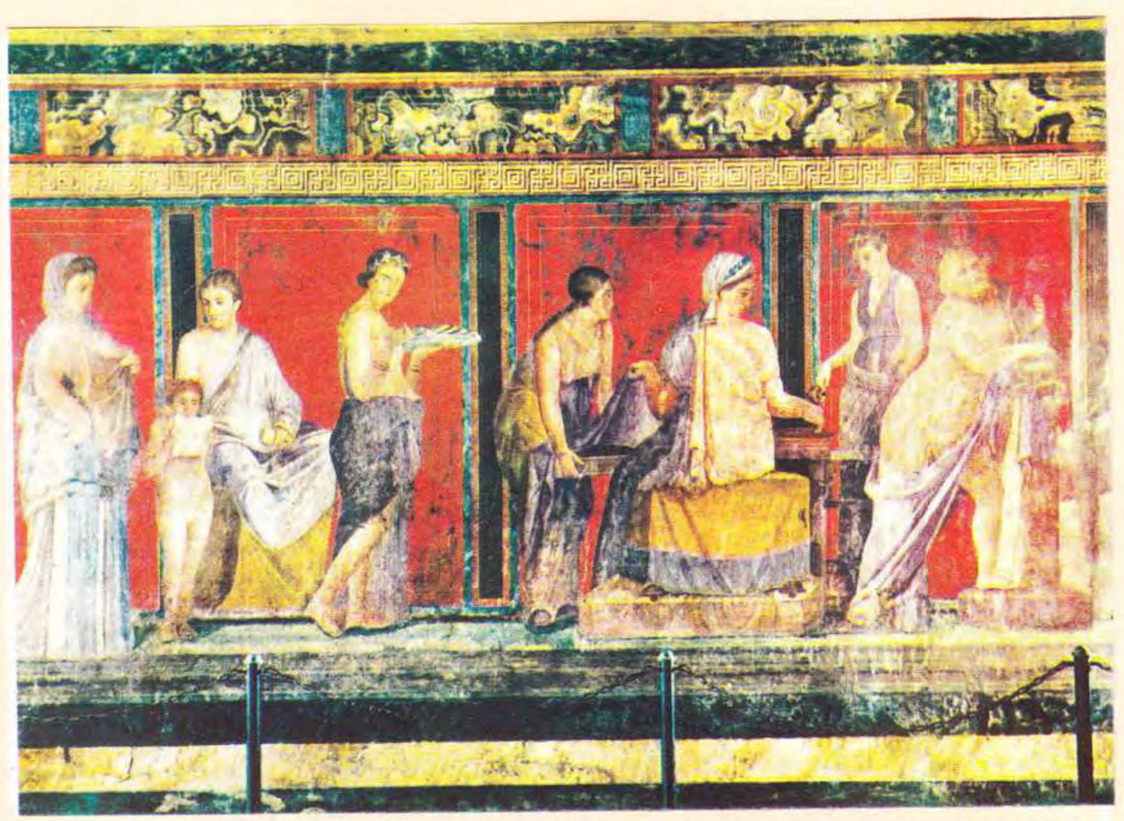
ويحار المرء إزاء هذه الحلقات المصورة التى تشى بالتقنة الرفيعة للفنان الذى رسمها ، ويتساءل عما إذا كان قد نقلها عن بعض النماذج المتأغرقة أم أنها أحد المبتكرات الأصيلة لمصور كامپانى فذّ ؟ ولا يعترينا الشك فى أن تصوير مراسم عقيدة شائعة كعقيدة ديونيسوس بشخوصها ومراحلها التى تمليها التقاليد القديمة لا يمكن أن يكون كله تصويراً كامپانيا أصيلاً ، غير أن الفنان يكشف عن عبقريته الشخصية فى إحساسه العميق بالمشاعر الإنسانية النابضة فيمن رسمهم من شخوص بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد شخوص



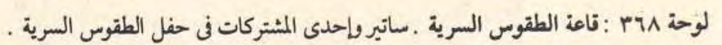
لوحة ٣٦٦ : قاعة الطقوس السرية : العروس تتأهّب للزفاف وأمامها تابع يحمل لها المرآة وخلفها وصيفة .

محايدة أو شخوص نمطية ، فمن الواضح أن الفنان قام بدراسة البيئة من حوله ببصيرة نافذة ثم عكف على تسجيلها من واقع تجربته الشخصية . وفى الحق إن هذه الحلقات المصورة تكشف عن أشد قسمات التصوير الكامپانى أصالة وعلى رأسها الإعراض عن التقاليد الكلاسيكية المحدثة والنزوع نحو إضفاء سمات البشر على الآلهة والأبطال ، فنشهد فى صورة ديونيسوس بوجهه المنتفخ وأنفه العريض ونظرته المشربة بنشوة الغرام خير معبّر عن المفهوم الرومانى «لباكخوس» الذى يختلف كل الاختلاف عن ديونيسوس فى الأسطورة اليونانية . ونلمح على وجه سيلينوس الثمل الغليظ القامة الشغوف بأنغام قيثارته تعبيراً بشرياً يتعذّر العثور على مثيله فى حصيلة الشخوص شبه الإلهية فى التصاوير المتأغرقة (لوحة ٣٦٧) ، على حين نستشف الحيوية النابضة بالذكاء التى يتصف بها سكان هذه البلاد فى كل من پانيسكا والساتير الغض (لوحة ٣٦٨) . ونجد هذا النمط شائعاً بين معظم النساء اللاتى صوّرهن هذا الفنان ، فليست صورهن صور شخوص نمطية بل هى بالفعل پورتريهات واقعية تنبض بالحياة ، على نحو ما نرى فى الصورة الجذابة للعروس الشقراء ، فمن العسير الوقوع على مثيلها فى التصاوير اليونانية ، بل إن ظهور كيوپيد معها لا يحرم المشهد من الواقعية والحيوية ، وعلى نحو ما نشهد فى الپورتريهات الآسرة الجذابة فى مشهد التطهّر حيث تتباين الصورة المُجانِبة للكاهنة مع كلٍ من وجه العذراء المستدير الملىء ورشاقة الفتاة الخجول التى تصبّ على استحياء ماء التطهّر (لوحة ٣٦٩)

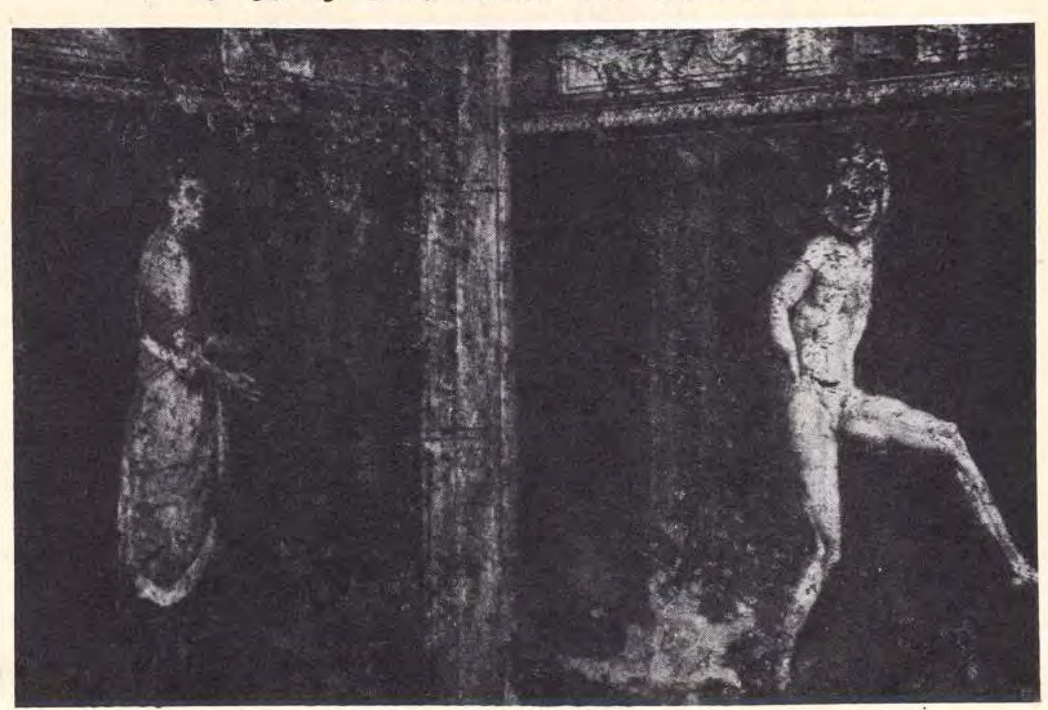
ولا يسعنا إلا الإعجاب بإنجاز هذا الفنان الجرىء بخروجه على الأساليب النمطية لفنانى المدرسة الكلاسيكية المحدثة ، وبقدرته الفذة على إضفاء الإنسانية على شخوصه وعلى التعبير عن المشاعر الدينية



لوحة ٣٦٧ : قاعة الطقوس السرية : الصّبى العارى يتلو النصوص الدينية . مشهد التطّهر
وسيلينوس ينشد بينا يعزف على القيثارة



لوحة ٣٦٨ : قاعة الطقوس السرية . ساتير وإحدى المشتركات فى حفل الطقوس السرية .





لوحة ٣٦٩ : قاعة الطقوس السرية .
فتاة تصب ماء التطهّر فى مشهد التطهّر

التى تفجرها المشاركة فى الطقوس السرية . وما من شك فى أن هذه الزخارف من عمل فنان لقن فنون الرسم فى المدرسة اليونانية بكامپانيا ، وبعد أن أخذ عنها مفاهيمها الدينية وموضوعاتها التصويرية وتقنية رسم شخوصها أعاد صياغتها فى قالب جديد من ابتكاره الشخصى .

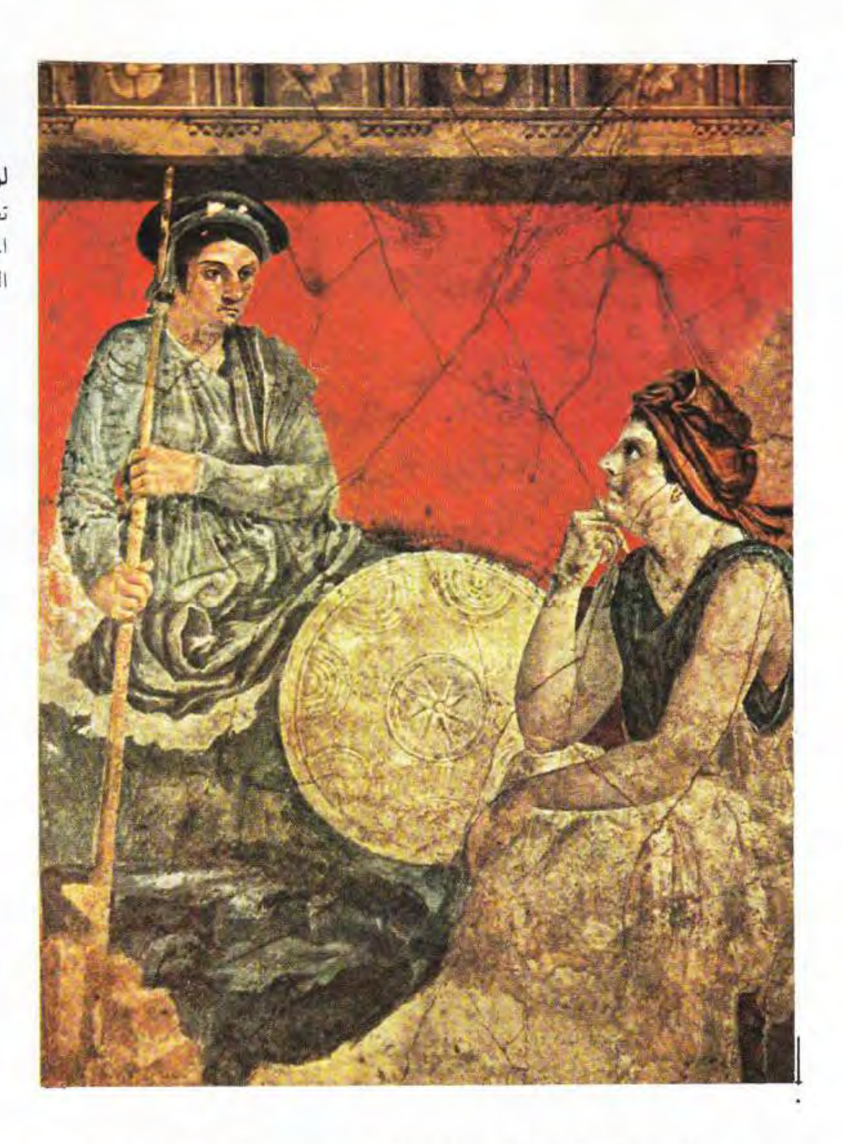
وتأتينا ثانى المجموعات المصورة الكبرى للزخارف الجدارية التى تضم صور الشخوص من «دار بوسكور يالى» الريفية المتاخمة لپومپى والتى لا تبعد كثيراً عن الموقع الذى اكتشفت فيه آنية بوسكور يالى الفضية الشهيرة والمحفوظة بمتحف اللوڤر (لوحة ٣٧٠) . على أنه مما يؤسف له أن بات من المتعذر مشاهدة هذه التصميمات الزخرفية المصورة المتناغمة مع عناصر الدار المعمارية فى موقعها كوحدة عضوية واحدة مثلما هو الحال فى مجموعة «ڤيلا طقوس العقيدة السرية» ، ذلك أن تصاويرها البديعة قد انتزعت من مكانها وتوّزعت بين متاحف المتروپوليتان ونابلى واللوڤر .



لوحة ٣٧٠ : ڤيلا بوسكوريالى : آنية « سيفنوس » . ديونيسوس الطفل والنمر . بإذن من متحف اللوفر .

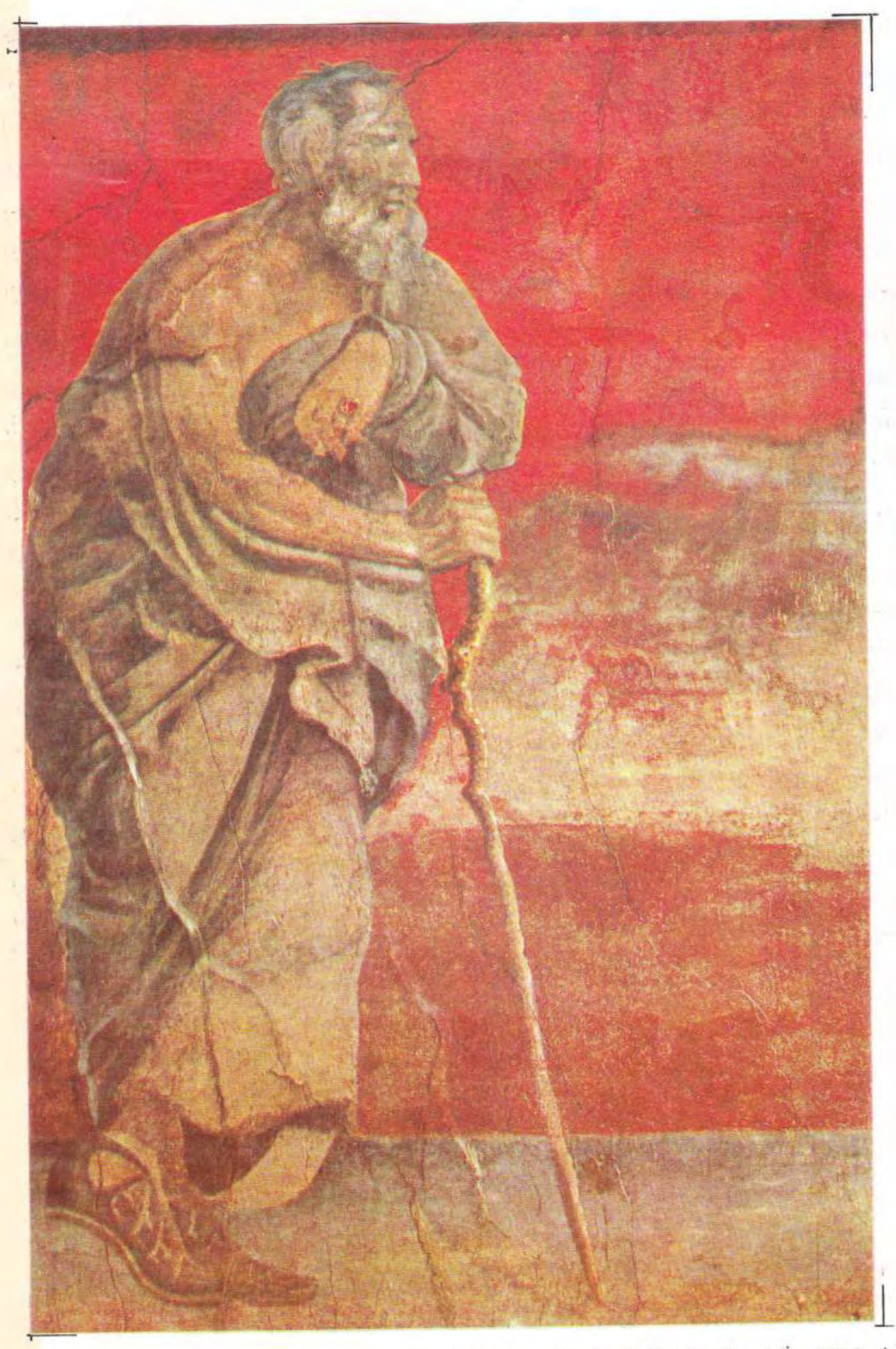
وكما هو الحال فى ڤيلا طقوس العقائد السرية تشتمل كل من قاعة الاستقبال وغرفة الطعام على مجموعات من تصاوير الشخوص ذات الحجم الكبير غير أنها لا تمثل فى هذه الدار الطقوس الدينية وإنما تسجل أحداثاً تاريخية تكشف عن شخصيات نمطية من شخصيات العالم المتأغرق كالملوك والملكات والأمراء وعازفات القيثار ، تنمّ إيماءاتهم وسلوكهم وأزياؤهم على أنهم لا يبعدون كثيراً عن شخوص المُجتمَعَيْن الرومانى والكامپانى . فنشهد فى (اللوحة ٣٧١) قاعة بأحد القصور الملكية طُليت جدرانها ــ التى يعلوها إفريز ذهبى عريض مزوّق بالحليات الزخرفية ــ باللون القرمزى ، تنتصب بها الأعمدة الرخامية الملساء التى تطوّقها شرائط معدنية وتجمّلها زخارف الوريدات . ويتعذر التعرّف على هويّة الشخصين المصوّرين اللذين يتجاذبان أطراف الحديث ، فعلى حين يرى بعض المؤرخين أنهما لأنتيجونوس الثانى ابن ديمتريوس پوليورسيتس ملك مقدونيا وأمه مع بعض أفراد الحاشية ، يزعم البعض الآخر أنها لبعض أعضاء البلاط الملكى لأسرة البطالمة بمصر التى كانت على صلة وثيقة بكامپانيا . ولعل الشيخ الملتحى المهيب المتكىء على العصا المحدودبة والذى يتطلع شارداً إلى الشخصين الماثلين أمامه أحد فلاسفة القصر المنوط بهم تربية أبناء الأسرة المالكة (لوحة ٣٧٢) . وقد أضفى الفنان على شخصيّته من الروحانية والجلال ما جعلها تطغى على كل ما عداها من شخوص اللوحة ، إذ يقف الشيخ المسنّ فى الطرف البعيد من الجدار فى عزلة تكشف عن التباين بين إمارات الزهد والتقشف التى اشتهرت عن حكماء اليونان وبين ميوعة الأمير الشاب وترهّل المرأة الجالسة . ومن بين پورتريهات الفلاسفة اليونان التى وصلت إلينا قلما نجد ما يضارع هذه الصورة فى إيحائها بما يخفونه فى مكنون صدورهم. وجاءت طيّات العباءة الفضفاضة شبيهة بطيّات تماثيل الخطباء والحكماء المنفّذة وفق الأسلوب المتأغرق ، واستخدم المصور فرشاة ثريّة الألوان حتى لقد أبرزت لمساتها نسيج الثوب وتعدّد طبقاته فبدا الفيلسوف وكأنما أصابته رعشة ارتجف لها بدنه كله . ويراود المرء شعور بأن هذا الحكيم الكهل كان يتأهب لتبادل الحديث مع الأمير وأمه . وبمضاهاة تقنية مصور ڤيلا الطقوس السرية بمصور ڤيلا

لوحة ٣٧١ : فيلا بوسكو ريالى : تصوير جدارى للأسرة المالكة المقدونية . بإذن من متحف نابلى القومى



بوسكور يالى نجد أسلوب الفنان الثانى أنضج فى رسم الشخصيات والسمات والحركات المميزة لشخوصه التاريخية ، كما تتجلى مهارته الفائقة فى تصوير الثياب حتى بزّ فيها المصور الأول . ويوحى لنا رسم شخوص الحكام بأن فنان ڤيلا بوسكور يالى كان من كبار المصورين اليونان الذين ألفوا حياة العالم المتأغرق وتقاليد الأسر اليونانية الحاكمة فى الشرق والسائدة أيامها .

وتحظى لوحة فسيفساء الإسكندر فى معركة إيسوس التى عثر عليها بأرضية دار جان الغاب [الفون] بپومپى بإعجاب واهتمام لا ضريب لهما على مرّ العصور . فالثابت أنها نقل أمين عن أحد أعمال مصور يونانى قدير من القرن الرابع ق . م . ممن قرأنا عنهم دون أن نشهد لهم أى عمل من التصوير ذى الحجم الكبير . وينتمى هذا النوع من التصوير الفسيفسائى المستخدم لرصف أرضيات الدور الفاخرة إلى التقنية المعروفة باسم تقنة الزخارف الدودية الشكل Opus Vermiculatum التى تستعمل مكعبات دقيقة من الفسيفساء تتيح للفنان نظم الألوان وتنسيقها فى أسلوب الجلاء والعتمة . ومن الطبيعى أن تساورنا الدهشة حين نرى هذه اللوحة الأرضية معلّقة رأسياً بمتحف نابلى ، وإن كان لا ريب أن الأصل المصور المنقولة عنه



لوحة ٣٧٢ : ڤيلا بوسكوريالى : الفيلسوف . بإذن من متحف نابلى القومى

كان معلّقاً رأسياً . وما من شك فى أن هذه اللوحة الفسيفسائية وافدة من أحد مراكز الفسيفساء الرئيسة فى الإسكندرية أو جزر بحر إيجه خلال العصر الذهبى للطراز الزخرفى الثانى حين شاعت زخارف التكوينات الضخمة التى تضم الشخوص . والموضوع الذى تتناوله اللوحة هو معركة إيسوس [بكيلكيا أو سيليسيا] التى أوقع فيها الإسكندر الأكبر الهزيمة بدارا ملك الفرس . ولقد جمع الفنان بين القائدين الظافر والمهزوم وجهاً لوجه وسط خضم الالتحام المتلاطم ، فسجل ببراعة انفعالات الزهو والقسوة على قسمات البطل المقدونى وانفعالات المرارة والهزيمة على الملك الفارسى المنكوب (لوحة ٣٧٣) . وتخلو خلفية اللوحة تماماً من التصوير فلا أثر البتة لأى منظر طبيعى باستثناء شجرة واحدة تداعت وكأن صاعقة مسّتها ، ولا وجود للون ما يميز الأرض عن الأفق ، الأمر الذى يشدّ بصر المشاهد على التوالى إلى الجيشين المتحاربين . وعلى حين نرى دارا بثوبه الشرقى الفضفاض معتمراً بتاجه الأصفر الضخم فوق عجلته الحربية يظهر الإسكندر عارى الرأس مرتدياً درعه وقد تألقت عيناه وتتطاير شعره وكأنه أحد آلهة الحرب يقود الهجوم وسط جموع المقاتلين ويسدّد برمحه الطعنات إلى فارس فارسى يحاول صدّ انقضاضه على الملك الذى لاذ بالفرار . وما يلبث الفرس أن يقيموا حاجزاً من الرماح المشرعة حول عجلة دارا الحربية لستر انسحابه بينما تصدّر صرعى الفرس من الفرسان والخيل أمامية اللوحة .

وعلى الرغم من أن هذه اللوحة مستنسخة عن أصل يونانى قديم إلا أنه بوسعنا أن نستشف كيف تفجرّت مشاعر الفنان اليونانى الذى أبدع الأصل المصور ليكشف عن المغزى الدرامى فى اللقاء بين العالم اليونانى والعالم الشرقى ، إذ حصر تكوينه الفنى فى هذه اللحظة بالذات ليسجل اندفاع الإسكندر فى بسالة هوجاء للوصول إلى خصمة المتقهقر ، ومسحة الألم واليأس التى ينطبق بها وجه دارا وهو يتطلع نحو ضباطه الجرحى من حوله . كما وفق كل التوفيق فى تسجيله البارع لمرارة الهزيمة عن طريق الأسلحة المتساقطة والتروس المتناثرة فى أنحاء ساحة القتال . وقد أوحى الفنان بأبعاد الفراغ بأسلوب غير مباشر من خلال

لوحة ٣٧٣ : دار جان الغاب : فسيفساء الإسكندر . معركة إسوس بين الإسكندر وداريوس . فسيفساء . پومبى . بإذن من متحف نابلى القومى .



تنسيقه الأخّاذ للرماح المتناثرة فى الأفق وبواسطة تراكب الشخوص وتداخلها بطريقة ما تزال تدعـو إلى الإعجاب ، كى يعبّر عن التحام الحشود الصاخبة فى حومة الوغى بمهارته الفائقة فى تدرّج ألوان سلّمه اللونى ثم من خلال التضاؤ ل النسبى لأحجام المقاتلين والخيل المتناطحة . ولعل فنان الفسيفساء الكامپانى وهو يترجم اللوحة المصورة الأصلية قد شاء تبسيط خطة ألوانه واختيار الهادىء منهـا فحسب ، غير أن الراجح أنه اقتصر عن عمد على الألـوان الأربعة التى ذكـر پلينيوس أن أسـاتذة التصـوير اليـونانى قـد استخدموها فى مصوراتهم الشهيرة وهى الأحمر والأسود والأبيض والأصفر .

تصوير الملاحم

كشفت الحفائر التى جرت عام ١٨٢٥ بدار الشاعر التراجيدى فى پومپى عن منجزات مصورة رفيعة المستوى سواء فى مهارة الرّسامة أوفى تنوّع تكوينات الشخوص . ولا يقل عدد التصاوير التى تتناول الملاحم فى هذه الدار عن خمسة نعرض ثلاثاً منها ، وجميعها تُلقى الضوء بموضوعاتها وبأسلوبها على العلاقة القائمة بين الأصول اليونانية وبين المستنسخات الكامپانية . وقد أزيح الستار فى پومپى خلال الخمسين سنة الأخيرة عن مزيد من لوحات الملاحم المصورة ومن الأفاريز التى تضم تصاوير مستمدة من «صحائف الإلياذة» .

والراجح أن التصوير الپومپى قد اقتبس الموضوعات الهومرية الممثلة فى التصاوير الكلاسيكية التى وصلت إلى روما وفى المستنسخات المتحررة نوعاً ما على أيدى المصورين المقلدين من اليونان والرومان . ويعزز هذا الرأى ما ذكره پلينيوس من أن مجموعة كاملة من تصاوير الإلياذة كانت برواق فيليپوس بروما من عمل مصور يدعى ثيوروس أو ثيوس الصاموسى ، فضلاً عن أن جملة من التصاوير الپومپية قد تناولت هذه الموضوعات نفسها وإن اختلفت شكلاً وأسلوباً . على أن كافة هذه الصور تكشف عن احتذاء الفنانين الكامپانيين نهج التكوين الفنى للتصاوير الكلاسيكية والنقوش البارزة الشائع خلال القرن الرابع ق . م . حيث تدور الأحداث المصورة عادة داخل الدور ، تشى بها بضع تفصيلات معمارية مجملة هنا وهناك أو الإيحاء بالجو العام داخل هذه البيوت ، وتكاد الشخوص فيها تغمر فراغ الصورة كله مرتّبة فى مستويات متعاقبة عمقاً وارتفاعاً . وتبرز أشكال الأبطال جليلة فى منتصف اللوحة وأماميتها زاهية اللون متألقة إزاء الشخوص الثانوية التى يرسمها الفنان على هواه متحرراً من القواعد التقليـدية فتبـدو نابضـة بالجـاذبية الإنسانية .

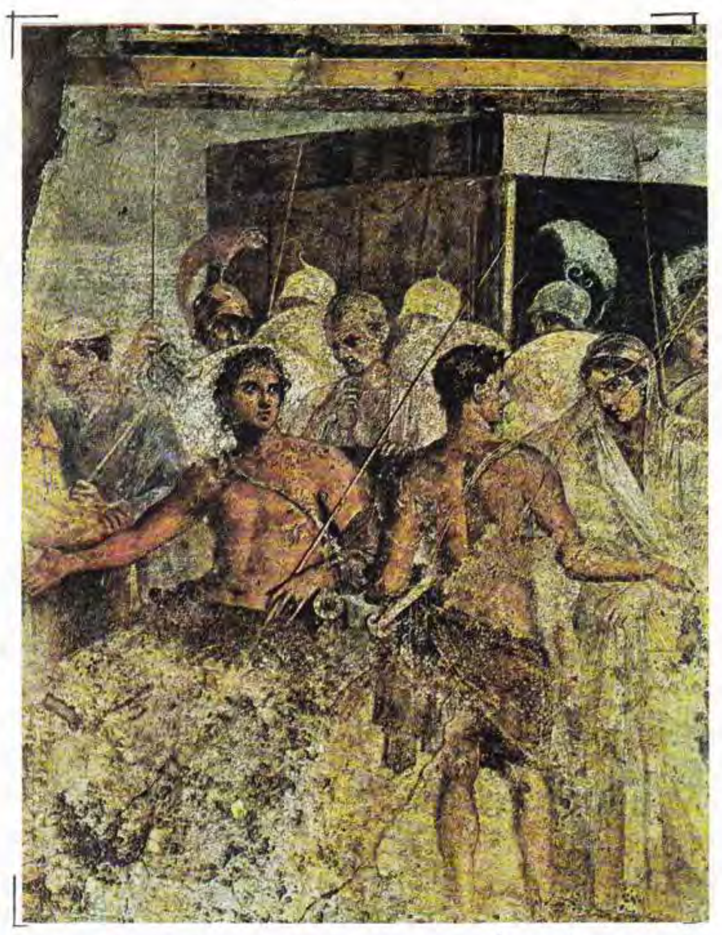
وما نكاد نتأمل لوحة «التضحية بإيفيجينيا»[٣] من دار الشاعر التراجيدى (لوحة ٣٧٤) حتى يتضح لنا أن مسحة الأسى البادية على أجاممنون فى يسار اللوحة لم تنجح فى تحرير الصورة من فتور النزعة الأكاديمية الطاغية على التكوين الفنى برمّته بالرغم مما ظفرت به من إعجاب وإطراء . وقد أولى الفنـان الجانبـين الإنسانى والدرامى عنايته ، فتبدو إيفيجينيا فى منتصف الصورة يحملها أوديسيوس ومحارب آخر لعله أخيل نحو المذبح ، وقد رفعت ذراعيهااستثارة للعـواطف وتطلّعت نحـو أبيها أجـاممنون تستصـرخه فى نـداء صامت . لكنه يقف راضخاً ممتثلاً أمام مشيئة الربة ديانا معبراً عن عجزه بإدارة ظهره للمشهد المأساوى



لـوحة ٣٧٤ : دار الشـاعر التـراجيدى فى پـومپى . التضحية بإيفيجينيا . تصـويـر جدارى . بإذن من متحف نابلى القومى

الذى يذهب بلبّه مستنداً إلى عمود خفيض ينتصب فوقه تمثال ديانا ، ملتفاً بعباءته مُخْفياً وجهـه الباكى بكفّه . وفى الجانب الآخر من اللوحة يقف الكاهن كالخاس متردّداً قبل أن يشرع فى طقوس القربان ، وتؤيد سبابته المرفوعة إلى شفتيه ما يدور فى خاطره من تهيّب وقلق إلى أن تطل الربة ديانا بغتة من بين السحب وبين يديها حورية تدفع بالظبية التى تفتدى بها إيفجينيا .

وثمة لوحة أخرى بنفس الدار لأخيل وهو يسلم بريسيس (لوحة ٣٧٥) وموضوعها القصة الشهيرة فى صدر الإلياذة التى تدور حول الصراع بين أخيل وأجاممنون قائدا الجيش الإغريقى أمام طرواده . وكانت بريسيس إحدى السبايا التى وقع أخيل أسير غرامها غير أن أجاممنون احتفظ بها لنفسه . ونلمس فى هذه اللوحة تناولاً سيكولوجياً يضفى عنصراً وجدانياً جديداً على فن التصوير . فكما شاهدنا فى لوحة فسيفساء الإسكندر علائم البلبلة والاضطراب متجلّية فى وجه الملك دارا نرى المصور هنا قد أسبغ على وجه أخيل انفعالات شتى تجمع بين الحزن والامتثال والتمرد والسخط المكبوت ، على حين بدت بريسيس برغم محنتها مستسلمة فى وقار ملحوظ ، غير أنه علينا أن نذكر أن هذا العصر هو الذى ظهر فيه الفنان أرستيديس الذى وصفه پلينيوس بأنه أول من صوّر الروح المكنونة وعبّر عن العواطف البشرية . وتبدو الخلفية المعمارية فى



لوحة ٣٧٥ : أخيل يسلّم بريسيس . پومبى . بإذن من متحف نابلى القومى

هذا المشهد الداخلى على جانب كبير من البساطة إذ لا تعدو باباً وستاراً ، وتنتظم الشخوص فى صفين أو ثلاثة تملأ الفراغ وتؤكد الإيحاء بالعمق . ويؤجّج الجنود المختفون وراء تروسهم وبعض خوذات المحاربين من الأثر الناجم عن تدرّج المستويات ، كما أن وضعة أخيل الجالسة بالمواجهة تضاعف الإحساس بالعمق المتمركز فى منتصف الصورة . وقد ساعد شعاع الضوء المنسرب من اليمين فى الكشف عن الفروق الدقيقة والتباين بين الألوان الزرقاء والوردية والخضراء والصفراء . كما وفق هذا الفنان المبدع إلى استخدام التأثيرات المتعارضة ، فظهر أخيل مواجهاً على حين أدار صديقه پاتروكلوس ظهره للمشاهد ، وبدت بريسيس وهى ملتفة بعباءتها ممتثلة لمصيرها الأليم فى تعارض مع القوة الباطشة التى تمثلها تروس المحاربين . وتتألق وسط الصورة قسمات الكهل فينكس الحليق الذقن كأنها لتمثال منحوت يعيد إلى الذاكرة الصورة الرائعة لحكماء اليونان وفلاسفتهم .

وتتميز اللوحة الثالثة من دار الشاعر التراجيدى بالرقة والرهافة وتمثل كريسيس الفاتنة وهى تستقل السفينة فى طريق عودتها إلى أبيها الكاهن بعد أن اضطر أجاممنون إلى فك أسرها بأمر من الإله أپوللو (لوحة ٣٧٦) . ويبدو أحد البحارة فوق ظهر السفينة يبسط لها يده ليساعدها على الصعود بينما هى تتوجّس خوفاً



لوحة ٣٧٦ : رحيل كريسيس من طروادة . يومبى . بإذن من متحف نابلى القومى .

من رحلة الأوبة فى البحر العاصف فتنظر شاردة جزعة ، وظهر إلى جوارها صبىّ يتطلع إليها فى تطفّل وفضول .

وعلى الرغم من أنه لم يبق لنا من لوحة أخيل فى سكيروس (لوحة ٣٧٧) من دار الديسكورى بپومبى إلا مجزوءة فحسب إلا أنها تستلفت الأنظار بروعة أسلوبها وجمال تكوينها الفنى كما تُنْبى عن الحساسية الفنية المرهفة للفنان الكامپانى . وكان أوديسيوس وديوميديس قد وفّقا إلى العثور على مخبأ أخيل بقصر ليكوميديس ملك سكيروس متنكراً فى زى النساء . وبدهائهما المعروف استطاعا إزكاء روح القتال الكامنة فى وجدان البطل الشجاع بعد أن عرضا أمامه أسلحة القتال التى ما كاد يسمع صوت ارتطامها حتى تفجّرت حماسته . وتسجل اللوحة اللحظة الدرامية التى يتأهب فيها أخيل لمغادرة القصر وهو ما يزال فى زيّه النسائى متردداً بين الإقدام والإحجام قابضاً على سيفه وتنمّ نظراته عن التحفز . ومن ورائه تبدو دايداميا ابنة الملكة المدلّهة فى هواه ترفع ذراعها هلعاً على فراقه على حين جلس الملك يرقب ما يدور أمامه مذهولاً بلا حول ولا قوة .



لوحة ٣٧٧ : فيلا الديسكورى فى يومبى : أخيل فى سكيروس . بإذن من المتحف القومى بنابلى

والمشهد مرسوم ضمن إطار معمارى بسيط داخل القصر الملكى ذى درجات لونية هادئة تتضاءل أمام ألوان اللوحة الحادة الصارخة وإن أضفى اللون الأزرق الرمادى الغالب على الغلالات النسائية لمسة رهيفة هنا وهناك . ويبدو شعر أخيل بنّياً ضارباً إلى الحمرة وقد التمعت عيناه ببريق التوق إلى المخاطر ، وتتعارض ليونة جسده اللدن الذى يبدو من تحت ثوبه النسائى الرقيق مع صلابة جسدى أوديسيوس وديوميديس الفتيّين . ويؤكد الفنان هذه الصلابة فى ذراعى أوديسيوس وساقيه ووجهه الملتحى والمعتمر بقلنسوة فريجية . وأنشأ المصور من هذه العناصر القوية تعارضاً مع اللون الوردى الناعم الذى طلى به جسد دايداميا شبه العارى .

وفى جميع التكوينات الفنية الرفيعة بدار الشاعر التراجيدى ودار الدِّيسكورى نجد أن الصور ذات الموضوعات الهومرية ما تزال تستوحى أصول التصوير الكلاسيكى العظيم للقرن الرابع ق . م . ، غير أن هذه الموضوعات ما لبثت أن شقّت طريقها إلى إنجازات المصورين العاديين بفضل الانتشار الواسع المدى لصحائف الإلياذة وبفضل الاهتمام المضطرد بالأساطير المتعلقة بفرار أينياس من طرواده وتأسيسه لروما ، مثل لوحة الطبيب أيابيس الطروادى ــ الذى اصطفاه الإله أبوللو ووهبه قدرة خارقة على استخدام الأعشاب للتطبيب ومعالجة الأمراض ــ وهو يضمّد جرحاً فى ساق أينياس بعد إحدى المعارك (لوحة ٣٧٨) . وإلى جوار هذه الأعمال المستوحاة من بطولات الملاحم الكلاسيكية كانت ثمة أعمال أخرى



لوحة ٣٧٨ : الطبيب إيابيس يعالج جرح أينياس

تواكب أذواق البسطاء من الناس يتجلى فيها خيال الفنان ومدى قدرته على الابتكار مما أفضى إلى ظهور صياغة شعبية مصورة للإلياذة فوق جدران الدوربيومبي ، مثال ذلك لوحة ثلاثية مصورة «بدار ميناندر» تنطوى على تفسير جديد للملحمة فى صورة أسطورة شعبية استعرض فيها الفنان تلقائيته وموهبته القصصية الفطرية فى تحويل الجلال الملحمى إلى ما يشبه الحكايات الخرافية ، وهو ما نشهده فى اللوحة التى تصور أچاكس بعد أن سبى كاسّاندرا واقفاً إلى جانب أبيها الملك پريام الكهل الذى يحاول سدى إنقاذ ابنته المحبوبة وقد وقفت تلتمس العون عند تمثال لأثينا . وقد أشاع الفنان جو المأساة فى أرجاء اللوحة بإظهار عجز پريام السيىء الطالع إزاء ما تتعرض له كاسّاندرا من إذلال فى حضرته (لوحة ٣٧٩) . وهكذا اندفع

لوحة ٣٧٩ : أچاكس وكاساندرا فى قصر پريام . پومپى . بإذن من متحف نابلى القومى



المصورون بعد أن خرجوا على القواعد التقليدية يجسّدون مفهومهم الشخصى لمشاهد الموضوعات الملحمية بشتى الوسائل والأساليب مثلما رأينا فى تصاويرهم للمناظر الطبيعية فى ملحمة الأوذيسيا حين ابتدعوا أسلوباً عصرياً بلغوا به مستوى لا يبارى من الخيال الآسر . ويتبين لنا هذا أيضاً من لوحة مصورة ما فتىء موضوعها يتكرر فى الفن القديم والحديث على السواء هى لوحة «حصان طرواده» (لوحة ٣٨٠) التى سجل الفنان فيها الاضطراب الذى داهم شعب طرواده وهو يحتفل ابتهاجاً بالنصر الموهوم فى ضوء المشاعل بالأسلوب الانطباعى . وتمثل الصورة حشداً من المواطنين يجرّون الحصان تحت جنح الظلام إلى مدينة طروادة فى حراسة بعض الجنود ، بينا تتراءى أسوار المدينة وأبراجها تحت ضوء المشاعل غائمة على مرمى البصر فى الأفق البعيد . ونشهد فى أعلى اللوحة طيف امرأة تحوّم ملوّحة بمشعلها فوق المدينة المشئومة وكأنها ربة الانتقام تنذر بكارثة وشيكة الوقوع . وفى منتصف المسافة بين أسوار المدينة وموكب الحصان يتقدم المحاربون فى صفوف متراصّة ، ومن ورائهم تتبدّى كتلة غير واضحة المعالم من الرجال يعتمرون بالقلنسوات وسط العتمة يتعذر تمييزها إلا من رماحها المتجهة إلى السماء . وفى أمامية الصورة مجموعة صغيرة من الرجال يبذلون جهداً خارقاً فى جرّ الحصان الخشبى الذى غاص قائماه الأماميان فى باطن الأرض وكأنه يقاوم جهودهم وقد توهّجوا تحت ضوء المشاعل الذى كاد يعمى أبصارهم . وإلى يسار اللوحة نرى بين الشجرة الجرداء وتمثال أثينا ، كاسّاندرا تُهرع للأمام وهى تتوجّس الشّر المحدق بها ، وثمة بعض الشخوص الثانوية تكشف عنها ومضات من الضوء الراجف الذى يؤجج من أثر الاضطراب . وعلى مقربة

لوحة ٣٨٠ : حصان طروادة . پومپى . بإذن من متحف نابلى القومى .



من الحصان نجار يقوّم بمطرقته أحد قوائم الحصان الخشبى ، وعلى قيد خطوات منه رجل آخر يستنهض همم الرجال ويستحثّهم . وعند قاعدة العمود تجلس امرأة تتباين سكينتها ورباطة جأشها مع الأجساد المتوترة المشدودة لثلّة الرجال المضطلعين بجرّ الحصان . وفى هذه الصورة النادرة يتكامل كل من المنظر الطبيعى والقصة الملحمية تكاملاً بارعاً يثير إعجابنا بهذا الفنان الكامپانى الفذّ الذى استطاع بأسلوبه الانطباعى المبتكر إضفاء الجلال التراجيدى على هذا المشهد الليلى ، فنثر أضواءه الشديدة بحيث تكشف عن لمسات شاعرية رهيفة .

تصوير الآلهة والأبطال والأساطير والشعائر المقدسة

ما كاد الدكتاتور كورنيليوس سولاّ يُخضع مدينة پومپى فى عام ٨٠ ق . م . للحكم الرومانى حتى وضعها فى رعاية ڤينوس إلهة الحب ، وسمّيت مستعمرة «ڤينيريا كورنيليا» نسبة إلى كل من ڤينوس وكورنيليوس سولاّ الذى كرّس للربة ڤينوس معبداً من أجمل معابد المدينة ما لبث أن تهدّم وباءت محاولات إعادة بنائه بالفشل . ولم تُكتشف حتى الآن فى موقع هذا المعبد أية تماثيل من البرونز أو الرخام لڤينوس ، الأمر الذى يعنى عدم قيام الدليل المادى على ممارسة المدينة عبادة هذه الربة رسمياً إلا من خلال بعض التصاوير الجدارية الباقية والتى كانت ڤينوس قاسماً مشتركاً فى معظمها حتى لم يعد ظهورها قاصراً على جدران الدور فحسب بل امتد بالمثل إلى الحدائق وواجهات الحوانيت . وعلى حين نجد شخصية ڤينوس مصورة فى الموضوعات الميثولوجية وفق تقاليد الفن الكلاسيكى نجدها فى صور الموضوعات العقائدية أقرب ما تكون إلى البشر ، غير أنه فى كلتا الحالتين جاءت صور ڤينوس الپومپية بعيدة كل البعد عن الجمال المثالى الذى ألفناه فى الفن الكلاسيكى ، فتارة تتسم ملامحها بالقسمات المحلية للنساء الكامپانيات متخذة الوضعات التى عهدناها فى صورهن ، وتارة أخرى تبدو فى هيئتها التقليدية متلفّعة بالعباءة الرومانية البسيطة حاملة رموز ربوبيتها . وفى مجتمع متحضر متحرر واسع الثقافة مثل مجتمع پومپى المولع بالأناشيد الرعوية الرومانسية وبالنوادر الشاعرية اللاذعة المأثورة عن شعراء الإسكندرية كان تصوير ڤينوس ذريعة محبّبة **لإضفاء** الرشاقة والخلاعة على فن التصوير والكشف عن النواحى الجنسية من أسطورتها ، ومن ثم كانت لوحة «مصادرة ڤينوس لسهام كيوپيد» أو لوحتها وهى تحضّ هيلينا على خيانة زوجها [بدار الكاهن أماندوس] أو وهى تضمّد جراح عشيقها أدونيس [بدار أدونيس] أو وهى تنزع عن مارس أسلحته بوصفها داعية السلام [بدار مارس وڤينوس] . وكان عشق ڤينوس لمارس موضوعاً أثيراً لدى المصورين الپومپيين بصفة خاصة . وثمة لوحة صغيرة ما تزال محتفظة بألوانها الأصلية [بدار لوكريتيوس فرونتو] (لوحة ٣٨١) تصور ڤينوس مرتدية ثوباً زعفرانياً متدثّرة بعباءة بنفسجية تتطلع فى شرود خليق بعذراء ليلة زفافها ، جالسة فى غرفة النوم فوق فراش وثير تعلوه حشيّة سميكة . وإلى جوارها يقف مارس مرتدياً خلاميس أزرق ومعتمراً بخوذة يكسوها الريش يغازلها بينا هى تتصنّع الخفر والحياء غير المعهودين فى الربّة عاشقة الدعابة والمرح . ويقف كيوپيد رهن إشارتها فضلاً عن خادمتين إلى يمين الصورة تنتظران إشارة الربة



لوحة ٣٨١ : دار ماركوس لوكر يتشيوس فرونتونى فى پومپى : مارس يغازل ڤينوس

لإعدادها للحظة الزفاف . وثمة خادمتان أخرتان وسط الصورة تحيطان بهرميس الرسول المجنّح الجبين الذى ينقل لڤولكان زوج ڤينوس نبأ وقوع العاشقين أسرى الشبكة التى نصبها لهما الأخير .

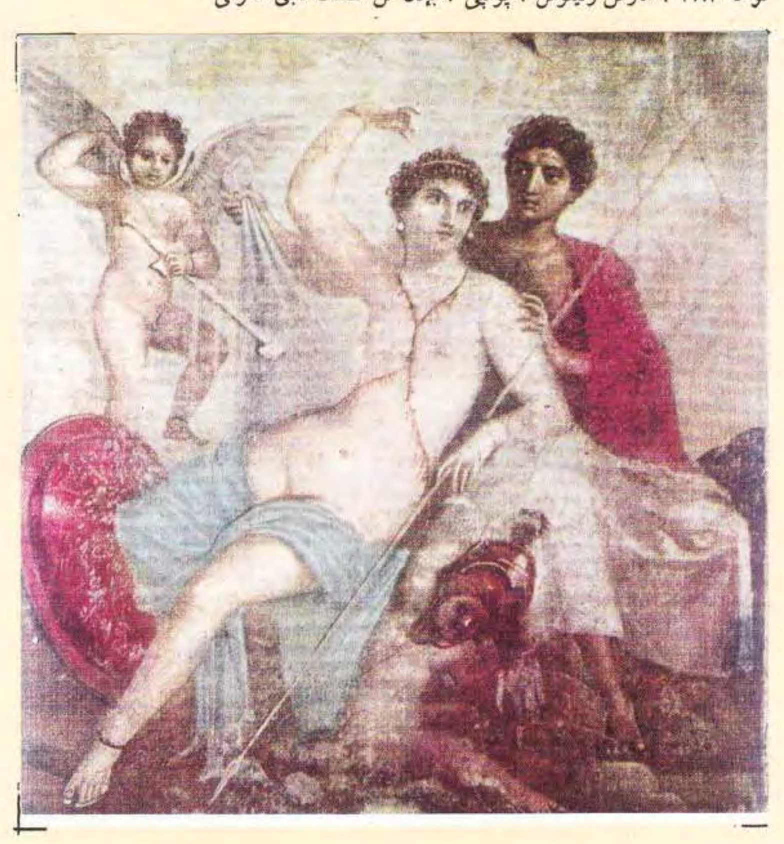
ومن أحدث حفائر پومپى وصلتنا لوحة صغيرة بديعة تصف مولد ڤينوس وفقاً للأسطورة التى تروى أن كرونوس عندما رأى تكاثر عدد أشقائه الذين ينجبهم أبوه أورانوس «السماء» من أمه جيا «الأرض» أراد أن يضع لذلك نهاية وأخذ يتحين اللحظة التى يختلى فيها أبوه بأمه حتى إذا رآه يهمّ بها سارع بقطع عضو أبيه التناسلى وقذف به إلى أعماق البحر الذى لم تلبث مياهه أن انفرجت وانبثقت من بينها عروس رائعة الفتنة هى أفروديتى [ڤينوس] إلهة الحب والجمال تلقتها حوريات البحر ساعة ولادتها ثم حملنها فوق محارة إلى جزيرة كيثيرا [قبرص] (لوحة ٣٨٢) . **ويحتفظ متحف پومپى بلوحة أخرى لڤينوس فى احضان مارس يحلق فوقهما كيوپيد (لوحة ٣٨٣) .**

وبطبيعة الحال لم تكن ڤينوس وحدها هى الإلهة التى تناولها الفنانون عند طرقهم موضوعات العشق والهوى فلم يسلم إله أو إلهة من غمزات فرشاة المصورين وعلى رأسهم كبيرهم چوپيتر الذى كانت غرامياته مصدر إلهام خصيب لخيالات المصورين مثل صوره متنكراً فى هيئة ثور لاختطاف أوروپا الفينيقية من بين صويحباتها (لوحة ٣٨٤) ومثل صور عشقه لإيو واغتصابه لداناى ، ومثل حيرة أپوللو وتردّده بين داناى وكيپاريسوس ، ومثل غرام پوز يدون بأمفيتريتى ، وعشق ديانا لإنديمون وسوء طالع أكتايون حين وقع بصره عليها عارية تستحم . وهكذا كان عالم الآلهة والأبطال الخرافى ونوادر لهوهم كنزاً لا يفنى لا يفتأ



لوحة ٣٨٢ : ڤينوس تعلو محارتها فى طريقها إلى كيثيرا [أحدث حفائر بومبى]

لوحة ٣٨٣ : مارس وڤينوس . پومپى . بإذن من متحف نابلى القومى





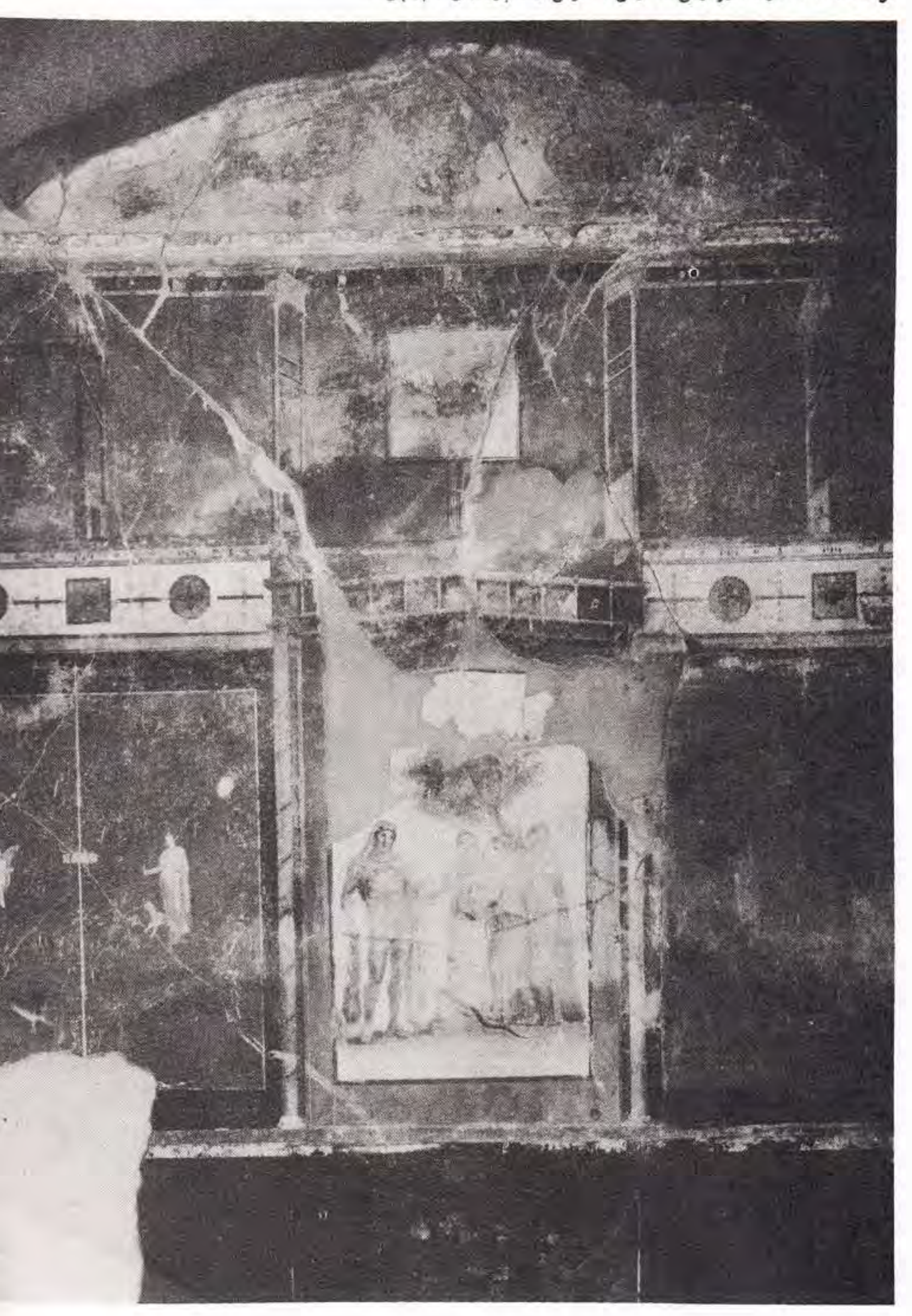
لوحة ٣٨٤ : الثور جوبيتر يختطف أوروبا . بإذن من متحف نابلى القومى

المصورون يستمدون منه ويقتبسون تصاويرهم الدائرة حول هيمنة الحب على قلوب الآلهة **بل والأبطال من البشر** ، فلم يكن هرقل مجرد بطل يفتك بالوحوش المفترسة بل كان عاشقاً متيماً بالنساء ، **حتى دفعته غيرته** على زوجته ديانيرا من القنطور نيسوس إلى أن يرديه قتيلاً حين شاهده **يحاول الاعتداء عليها [دار القنطور]** ، كما اختطف أوجى حين وقع نظره عليها وهى تغسل ثيابها ورُزق منها **بابنه تليفوس ، وحصل** بالحيلة لا بالقوة على التفاحات الذهبية(٤) التى قدمتها جيا هدية عرس إلى هيرا **وقامت بنات أطلس** الهسپريديس بحراستها فى حديقتهن قرب جبل أطلس بأفريقيا يساعدهن الأفعوان لادون **(لوحة ٣٨٥)** .

وبعد أن صرع البطل ثيسيوس المينوطور [ببازيليكا هرقلانيوم] **هجر معشوقته أريادنى وحيدة** بجزيرة ناكسوس إلى أن وقعت عليها عين الإله باكخوس [ديونيسوس] **مستغرقة فى النوم فعشقها لتوّه** ،

وهو الموقف الذى سجله الفنان فى شاعرية فريدة (لوحة ٣٨٦ أ ، ب) حيث تشكّل إيماءة ديونيسوس التى جَمُدَت بغتة وسط حركة الرياح حين استوقفه جسد أريادنى العارى فى المستوى الأمامى للّوحة بينما تعربد الثلّة المصاحبة للإله كما تشاء فى المستوى الخلفى ، ولم يفطن إلى وجود أريادنى من بينهم غير سيلينوس

لوحة ٣٨٥ : دار ساكيردوس أمادوس : هرقل والهسبريديس . بومبى .



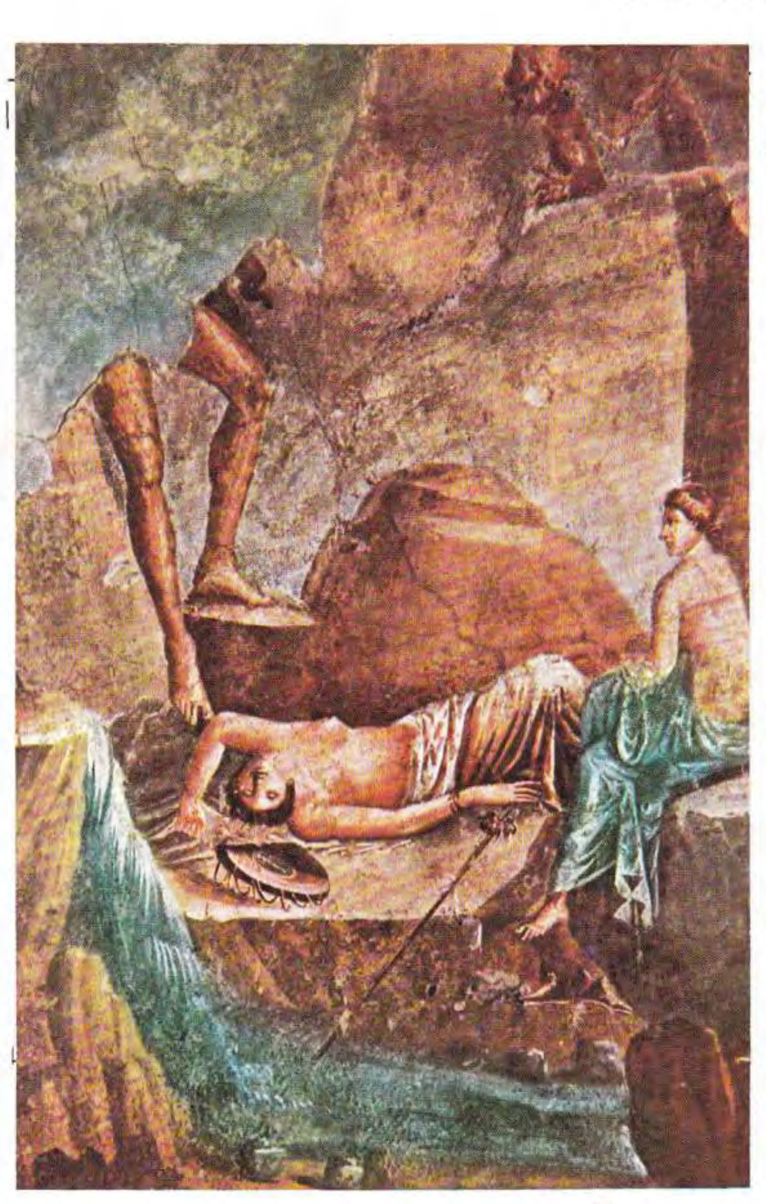
لوحة ٣٨٦ : ديونيسوس يقع نظره على أريادنى نائمة فى جزيرة ناكسوس . پومپى . بإذن من متحف نابلى القومى





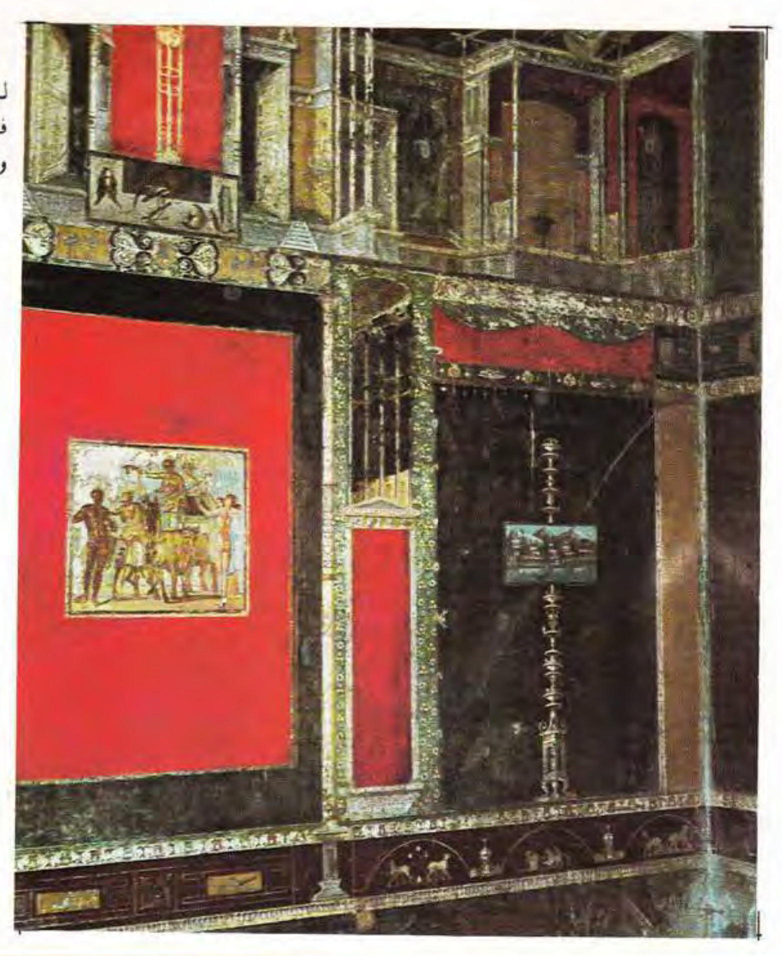
العجوز الذى تُعزّز إيماءة يده المرفوعه إيماءة يد الإله الفتى . وثمة ساتير وراء سيلينوس يستدير لاستدعاء أحد رفاقه من المستوى الخلفى البعيد فوق قمم الصخور فتثير حركته الإحساس بعمق فراغ الصورة الذى يغشاه ضباب الفجر ، وتبدو الشخوص فيه مجرد ظلال بينما تتنوع الألوان الهادئة الذهبية البنّية والخضراء والزرقاء بلا حصر حتى تأخذ الظلال نفسها ألواناً متوسطة بين الغامق والفاتح وتغدو الألوان انعكـاساً للدرجات اللونية .

ويبدو باكخوس فى لوحة أخرى (لوحة ٣٨٧) [لم يبق منهُ فى اللوحة غير ساقيه] وهو يشبع نهمه الحسّى بنظرة شبقة إلى جسد أريادنى الغافية إلى جوار جدول مائى وقد أطلّ عليهما سيلينوس من أعلى الصورة . وكان هذا الموضوع كثير الشيوع بين المصورين الكامبانيين ، فنرى فى لوحة ثالثة باكخوس وأريادنى يعتليان مركبة العرس (لوحة ٣٨٨)



لوحة ٣٨٧ : ديونيسوس يقترب من أريادنى فى جزيرة ناكسوس

لوحة ٣٨٨ : دار لوكر يتشيوس فرونتونى . پومپى . ديونيسوس وأريادنى يعتليان مركبة النصر

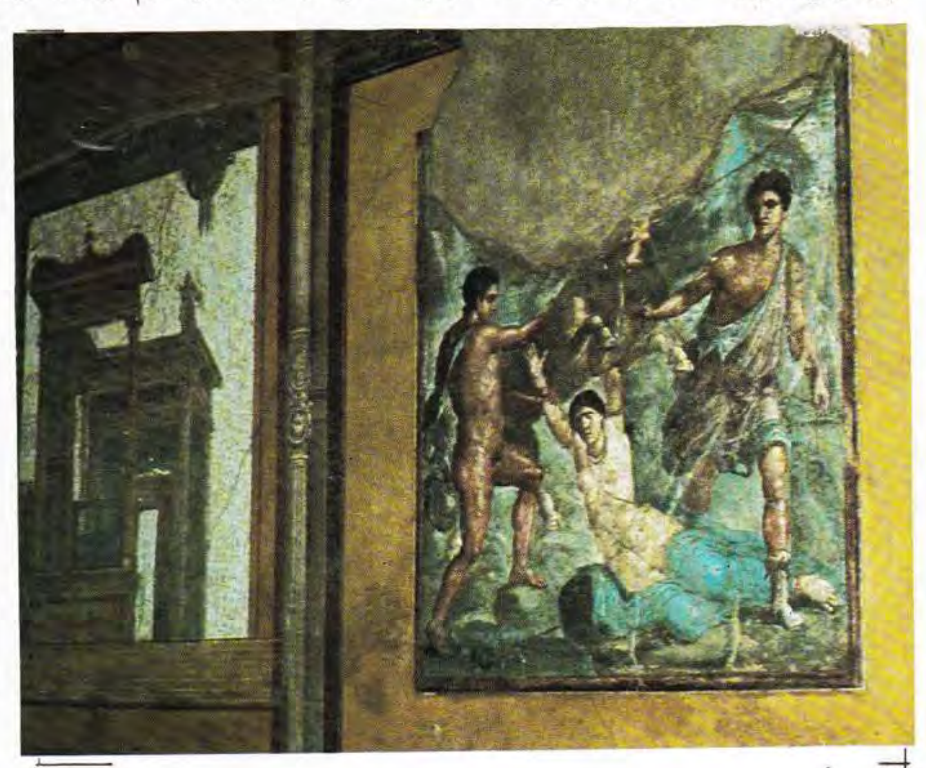


وعلى غرار فرسان العصور الوسطى استطاع البطل پيرسيوس إنقاذ أندروميدا من بين فكّى الوحش البحرى . وثمة صورة كبيرة الحجم لهذه الأسطوره بدار الديوسكورى تتمتع بأهمية خاصة لأنها إحدى الصور المستنسخة الخالدة التى وصلتنا عن أصل يونانى سبق أن ذكرتُ أنها من عمل الفنان نيكياس الأثينى الذى كان معاصراً لپراكستيليس **(لوحة ٣٤٨)** . وتدلّ قوة بناء الأجسام التى تكشف عنها الألوان الزاهية وسط الصخور ومياه البحر دلالة واضحة على صدق ما بلغنا عن مهارة نيكياس الخارقه فى تصوير الكتل أى كيان الشكل وفى حضوره الذى يفرضه على الفراغ . وتبدو الأشكال وكأنها نحت بارز نظراً لاستغلال الفنان الحاذق للأضواء والظلال ، وهو ما يؤكد عزو هذه اللوحة المستنسخة إلى الفنان نيكياس الذى وصفه پلينيوس بأنه : «كان يولى عناية فائقة للضياء والظلال كى تبدو وكأنها تبرز من مهاد اللوحة المصورة» .

كذلك ظفرت بطلات الأساطير اليونانية سيئات الطالع منهن والآثمات ممن تردّدت أسماؤهن فى المسارح اليونانية والرومانية باهتمام مصورى پومپى ، مثال ذلك صورة ميديا الساحرة وهى تهمّ بقتل أبنائها (لوحة ٣٩٤) ، ثم لوحة التضحية بإيفيجينيا (لوحة ٣٧٤) ، وفيدرا حين أصابها مسّ من الجنون بعد أن راودت هيپوليتوس ابن زوجها ثيسيوس عن نفسها فصدّها ، والمشهد المأساوى لألكستيس التى ضحت بحياتها فداء لزوجها أدميتوس ، وعقاب ديركى زوجة ليكوس ملك طيبة التى أساءت معاملة أنتيوپى بعد

أن علمت أن زوجها قد عقد عليها برغم أنها ابنة أخيه . وكان چوپيتر قد أعجب بها من قبل فتنكّر فى هيئة ساتير وأنجب منها توأمين هما أمفيون وزيثوس . وتعرضت أنتيوپى لصنوف من العذاب أثناء سجنها إلى أن تمكنت من الفرار قاصدة ولديها اللذين لم يتعرفا عليها بادىء الأمر ثم أقسما على الثأر لها من ليكوس وديركى فقتلا ليكوس وأوثقا ديركى بثور وحشى أخذ يجرّها حتى ماتت . وثمة لوحتان تصوران هذه الأسطورة نرى فى أولاهما (لوحة ٣٨٩) أمفيون وزيثوس يفاجآن ديركى الغليظة القلب وهى تقدم القربان لديونيسوس فوق قمة الجبل ، فيوثقان ذراعيها بالحبال إلى قوائم بعد أن ألقياها على الصخور ومزّقاً ثيابها من فوق كتفيها وعنقهاالمزدان بالجواهر . وتبدو ديركى باسطة ذراعيها وهى تضرع بآخر توسلاتها غير أن الانتقام الرهيب يأخذ مجراه ، ويسرع أحد الأخوين بخطى واسعة إلى الأمام ممسكاً بيده الحبل الطويل المربوط بعنق الثور الذى سيوثق به جسد ديركى بينما يقبض الآخر على ذراعيها فى عنف . ويعبر تكوين اللوحة عن المضمون الدرامى للأسطورة إذ تتدفق الحركة للأمام صوب المشاهد بما يوحى باندفاع الثور . ومع أن أحد الشابين قد استدار نحو الاتجاه المضاد إلا أنه لا يعوق اتجاه الحركة بل يضفى على الصورة مزيداً من العمق . واللوحة الثانية من دار ڤيتى محفوظة هى الأخرى بمتحف نابلى القومى وتسجل نفس الأسطورة مع ظهور أنتيوپى فى اللوحة تشهد الثأر الذى يأخذه ابناها من المرأة التى سامتها سوء العذاب (لوحة ٣٩٠) .

وإلى هذه الموضوعات المأساوية كانت هناك أيضاً تصاوير لا حصر لها لحكايات الحب الرومانسى الواردة فى أساطير الماضى مثل مشهد الغلام هيلاس معشوق البطل هرقل الذى وقعت حوريات النبع فى حبائل غرامه فاجتذبته حيث ابتلعته المياه ، ومثل قصص غرام فريكوس وهيلى[٥] ، وهيروولياندر[٦] ، وپيراموس وثيزبى[٧] ، وكلها موضوعات تعلّق بها الفنانون وسجلتها فرشاتهم مراراً وتكراراً .



لوحة ٣٨٩ : عقاب ديركى



لوحة ٣٩٠ : دبركى تتضرع لإبنى أنتيوبى أن يفكّا قيدها من الثور الوحشى . دار فيتى [الطراز الرابع] . بإذن من متحف نابلى القومى .

وفى نهاية العصر المتأغرق قرب منتصف القرن الأول ق . م . اتجه تصوير اللوحات القائمة بذاتها صوب موضوعات الماضى العريقة على يد الفنان تيموماكوس البيزنطى الذى اشترى يوليوس قيصر تصاويره بأثمان خيالية . ويمكننا أن نستشف أسلوب تيموماكوس من بعض المستنسخات الكامپانية لثلاثة من منجزاته الشهيرة ، الأولى لإيفيجينيا فى تاوروس والثانية لشقيقها أورستس وصديقه پيلاديس ، وكلاهما مجزوءتان من تصويرة جدارية تشير إحداها للمشهد الذى يجمع فى اللوحة الأولى بين إيفيچينيا وهى تهبط بوقار من معبد تاوروس الذى غدت كاهنته (لوحة ٣٩١) وبين شقيقها أورسيتس مقيداً بالأغلال إلى جوار صديقه پيلاديس أمام أمه كليتمنسترا وعشيقها إيجيستوس فى اللوحة الثانية (لوحة ٣٩٢) . وهى بلا شك إحدى المنجزات التشكيلية البارعة سواء فى بلاغة خطوطها المصورة أو فى سطوة التأثيرات الضوئية فوق الأجساد المتألقة المفتولة العضلات ، وما أشبه إيفيجينيا فى اللوحة الأولى ببعض المنجزات الكلاسيكية



لوحة ٣٩١ : بومبى . رسم جدارى (تفصيل) : إيفيجينيا فى تاوروس . من تصوير تيماكوس . بإذن من متحف نابلى

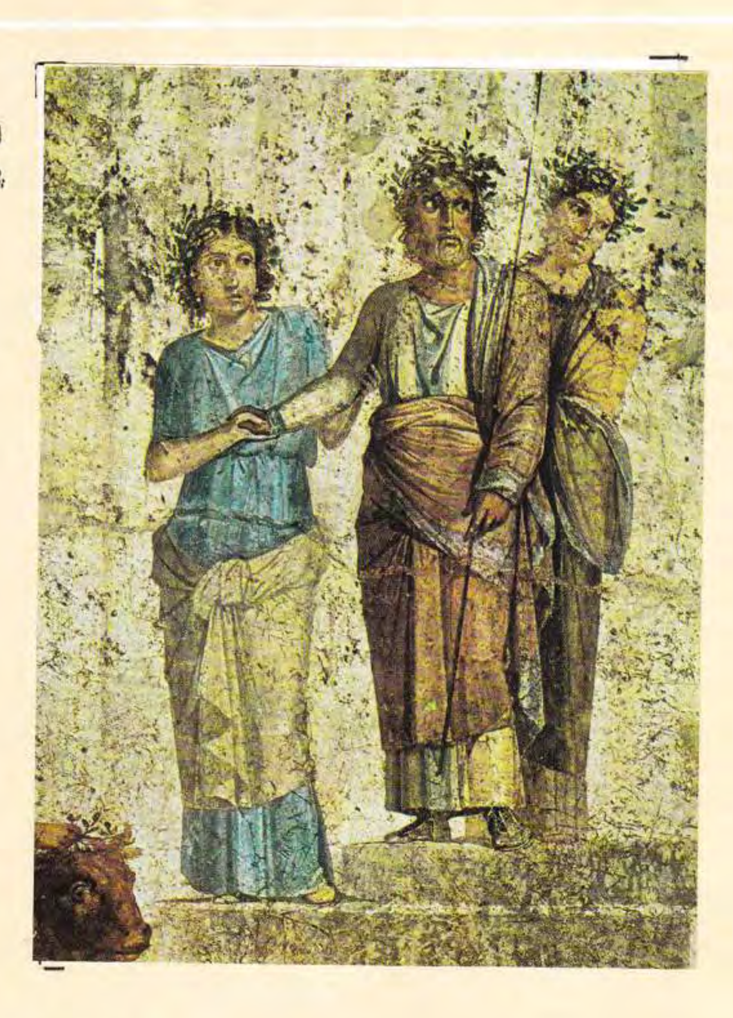


لـوحـة ٣٩٢ : پـومپي . رسم جـداري (تفصيـل) : أورستس وبيـلاديس . تصـوير تيماكوس . بإذن من متحف نابلي

المحدثة ، ولاسيما ذلك التكوين الخلاب الذى يضم پلياس وبناته فوق أحد جدران الدور الپومپية فى تكوين شبه مسرحى على غرار لوحات ڤيلا طقوس العقائد السرية (لوحة ٣٩٣) .

ويشى مشهد ميديا القابضة على السيف وقد قطّبت حاجبيها وزمّت شفتيها بينا تُنعم الفكر فى الخطة البشعة التى استقر عزمها على تنفيذها بقتل أولادها نكاية فى زوجها چاسون الذى هجرها إلى غيرها بأنه بالمثل مستوحى من المسرح (لوحة ٣٩٤) حيث ينحصر اهتمام المصـور فى شخصية ميـديا نفسهـا التى يعتصرها صراع نفسى عنيف يجعلها حائرة بين حقدها على الزوج الغادر وبين حبها لأطفالها . وثمة صورة جدارية من هرقلا نيوم لا تضم سوى شخصية ميديا وحدها تعبر بأمانة عن العذاب الصامت الذى يمزّق البطلة (لوحة ٣٩٥) . ومن بعد تيموماكوس غدت المـوضوعـات الملحمية الكبـرى فى مستهل العصـر الامبراطورى منجزات زهيدة الثمن فى متنـاول الطبقـة الوسـطى ، ثم ما لبث التصـوير أن اتجـه نحو موضوعات الحياة اليومية ومشاهد الساتير والمايناديس (لوحات ٣٩٦ ، ٣٩٧) .

لوحة ٣٩٣ : پومپی : رسم جداری (تفصيل)
پلياس وبناته . بإذن من المتحف القومى بنابل





لوحة ٣٩٤ : ميديا تطيل التفكير قبل إقدامها على قتل أبنائها .
بإذن من متحف نابل القومى

لوحة ٣٩٥ : پومپی : ميديا . بإذن من متحف نابلى القومى





لوحة ٣٩٦ :
نابلى : ما نياديس وساتير .
بإذن من متحف نابلى القومى

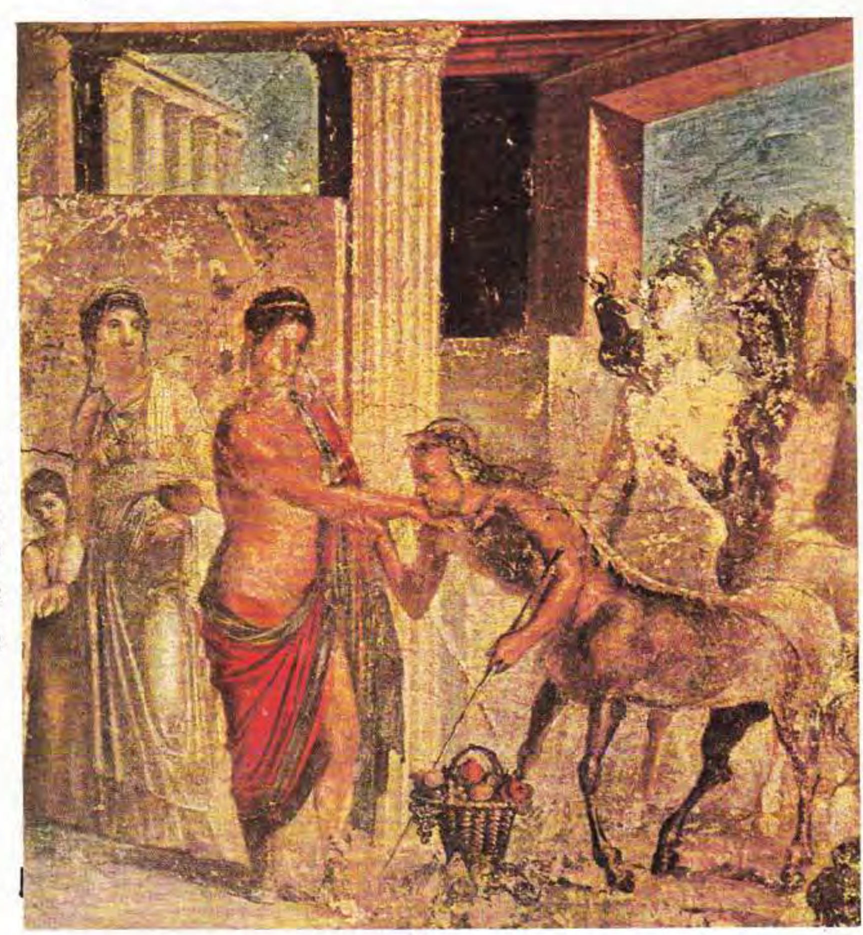


لوحة ٣٩٧ : نابلى : باكخانت [كاهنة باكخوس] . بإذن من متحف نابلى القومى

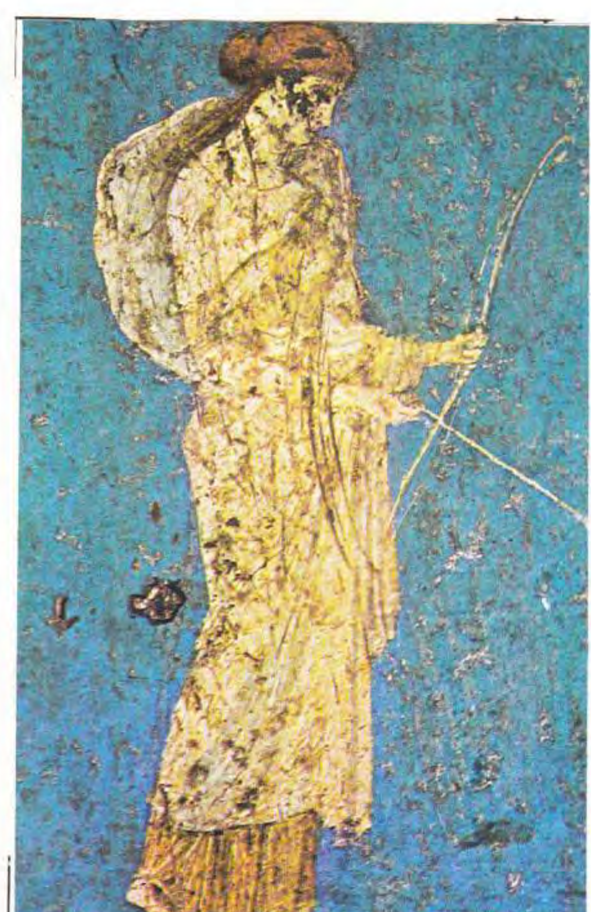
وما أكثر ما اصطدم الفنان أثناء تصويره للموضوعات الأسطورية بمشاكل إضاءة المناظر التى تجرى أحداثها داخل البيوت وراء الجدران فكان يتحايل بتصوير بعض النوافذ ضمن المشهد أو بتمثيل أروقة مسقوفة على أعمدة تسمح الفرجات بينها للأضواء بالنفاذ إلى أعماقها . وثمة نموذج يكشف عن روح الابتكار لدى الفنانين فى هذا المجال هو لوحة استقبال پيريثوس ملك اللا پيث لشعب القنطورى بمناسبة زواجه من هيپوداميا . ونشهد فى الردهة التى غمرتها الأضواء من كل الجوانب كلا من پيريثوس وهيپوداميا وصبىّ صغير بينها احتشد الضيوف من شعب القنطورى عند عتبة الدار . ونرى قنطورا يقدم سلّة فاكهة هدية للعروس بينها يقبّل يد الملك المضيف وهو ينحنى احتراماً وإعراباً عن حسن نواياه . غير أن الفنان يوحى لنا بشرٍّ تُضمره جماعة القنطورى فى يمين الصورة وراء القنطورى المنحنى . وتكشف الصورة عن قلق العروس وتوجّسها الشر وعن خجل الطفل واستحيائه . ونحسّ فى توتّر الوجوه وتمزّق أشعة الضوء نذيراً

بانقضاض جماعة القنطورى المفاجىء على العروس وعلى نساء شعب اللاپيث بوحشية لا مبرر لها (لوحة ٣٩٨) .

ومن بين الزخارف العديدة المنزوعة من جدران المنازل بستابييه لوحات أربع صغيرة رُسمت على أرضيات خضراء أو زرقاء تصور شخوصاً نسائية ، تمثل أولاها ميديا تنعم التفكير فى قتل أولادها (لوحة ٣٩٤) وثانيتها ليدا وطائر البجع والثالثة ديانا ربّة الصيد (لوحة ٣٩٩) والرابعة فتاة تقطف الزهور (لوحة ٤٠٠) . وقد تعمّد المصور تحديد معالم البيئة المحيطة بخط خفيف متموّج يرمز إلى الأرض التى تقف عليها الشخوص أو تخطو . واستخدم الفنان فى لوحتى ميديا وديانا خلفية زرقاء وفى اللوحتين الأخريين اللون الأخضر الهادىء . وتبدو ديانا فى هذه الصورة فى خيتون تدثّرت من فوقه بعباءة فضفاضة طويلة تصل إلى عقبيها على النقيض من رداء الصَّيد القصير المحزوم عند الخصر الذى اعتدنا رؤ يتها ترتديه ، وحتى قوسها وسهامها قد ضَمُرت حتى لنخال أنها عازفة قيثارة لا ربّة للصيد . أما قاطفة الزهور أو فتاة الربيع فتبدو رقيقة جذابة فى خفة الأثير وكأنها تسبح فى الفضاء ، ونخالها أميرة من أميرات القصص الخرافية أو إحدى الشخوص الخيالية أكثر منها شخصية واقعية وبخاصة وهى تدير ظهرها لنا فلا نعود نرى منها سوى عنقها الرقيق وشعرها الذهبى ووجنتها البيضية الرشيقة التى توحى لنا بجمال الوجه الفاتن الذى لا نراه . وترتدى الفتاة خيتونا دون أكمام يهبط قليلاً فوق ذراعها الأيمن . ويبدو الثوب رقيقاً يكاد يكشف عن جسدها



لوحة ٣٩٨ : پومپى
إستقبال پيريثوس ملك اللاپيث لشعب القنطورى بمناسبة حفل زفافه إلى هيپوداميا .
بإذن من المتحف القومى بنابلى



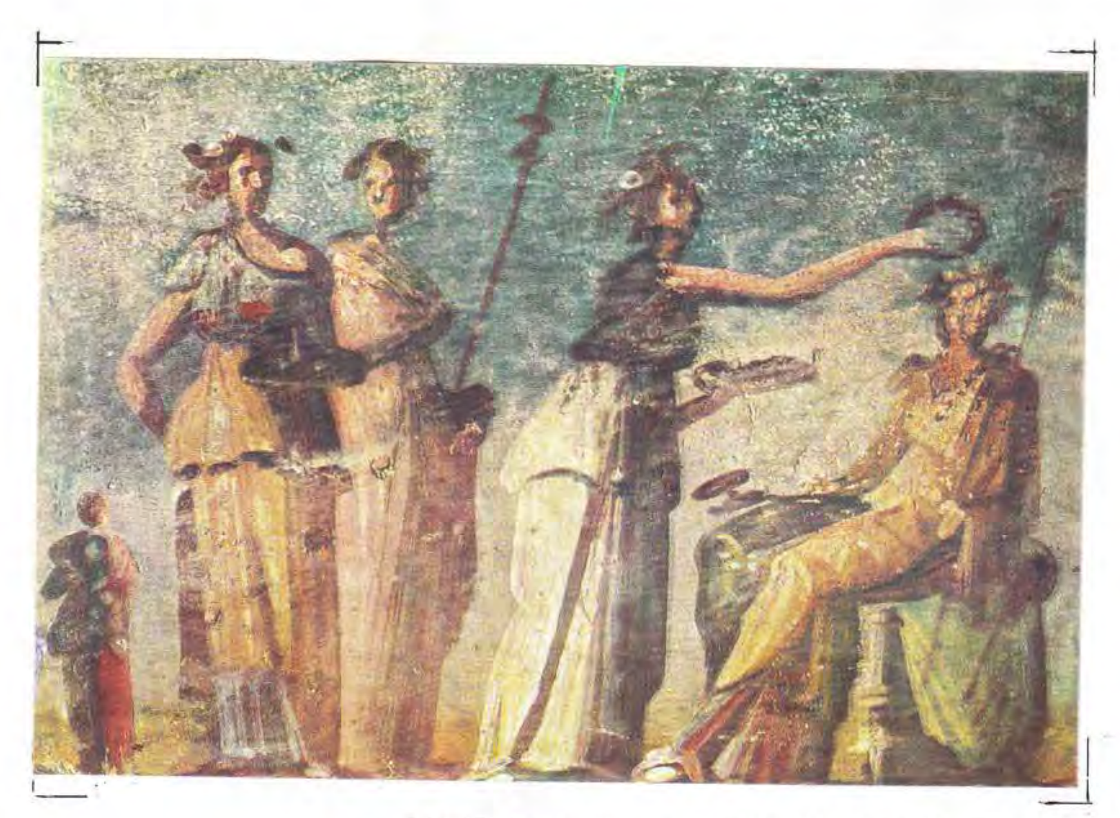
لوحة ٣٩٩ : ستابييه . ديانا ربة الصيد . بإذن من متحف نـابلى القومى



لـوحـة ٤٠٠ : ستـابييـه . فتـاة تقطف الزهور . بإذن من متحف نابلى القومى

الخمرىّ وهو يتطاير فى الهواء بينما تمضى إلى الأمام وكأنما تتهادى عبر المرج الأخضر وقد أمسكت بإحدى يديها سلّة الأزهار وهمّت بالاستدارة لتقطف باليد الأخرى غصناً تفتّحت عليه براعم وردية اللون .

وجرت العادة على أن تستمد الصور الصغيرة موضوعاتها وأسلوبها من النقوش النذرية البارزة ولذا كان المصور يلجأ إلى تقنة الجلاء والعتمة لإبراز شخوصه ، ومن بين هذه الصور الصغيرة الجذابة لوحة تمثل الإله ديونيسوس الذى نميزه من كأسه وقضيب الترسوس أكثر مما نميزه من ملامحه ، وبين يديه ثلاث نساء يعتمرن بأكاليل الزهور ويرتدين خيتونات باذخة ويحملن القرابين . وعلى حين تضع المرأة الأولى التاج على رأس الإله حاملة فى يدها الأخرى صحناً طقسياً تنتظر المرأتان الأخرتان دورهما ، ونلمح فى أقصى اليسار بقعة لونية تحدّد معالم الفتاة الصغيرة حاملة القرابين الدائمة الظهور فى النقوش النذرية البارزة . ويلفتنا فى هذه اللوحة بساطة الخطوط المحدَّدة لقسمات الوجوه والإيماءات والحركات (لوحة ٤٠١) . وثمة صورة صغيرة أخرى نلمس فيها خروج المصور عن الأصل الأتيكى المحدث وانطلاقه فى الرسم بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب الانطباعيين العصريين يشير موضوعها إلى الآلهة الأخيار Dii Salutares، إذ نشهد قنطوراً فتيّاً عارى الصدر تتماوج غدائر شعره فى الهواء ويقبض على عصا الرعاة فى يد وعلى غصن زهور فى اليد الأخرى ، ولعله القنطور خيرون الحكيم الخبير فى علوم الطب من بين أمور أخرى شتى كان يتقنها .

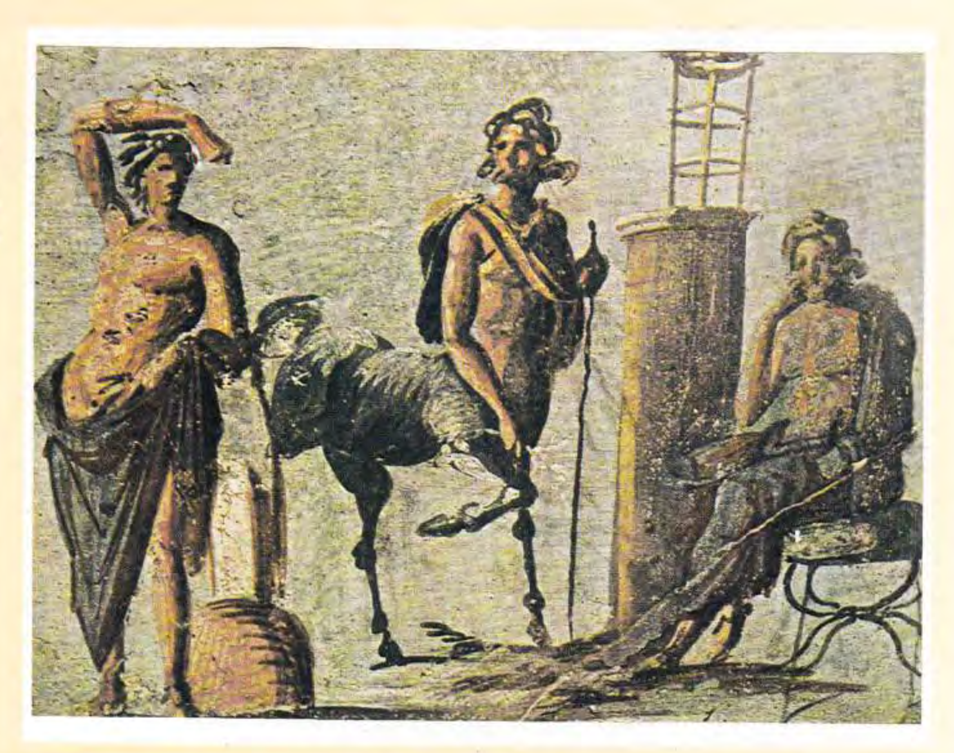


لوحة ٤٠١ : هرقلانيوم : تقديم القربان إلى ديونيسوس . بإذن من متحف نابلى القومى

وإلى يسار اللوحة نرى الإله أپوللو الذى نتعرف عليه من الأومفالوس ومن ضعته المعروفة باسم أپوللو ليسيوس ، تلك الوضعة التى كان يؤثرها پراكستيليس . كذلك تضم اللوحة رجلاً ملتحياً لعله الإله إسكلپيوس إله الطب وابن أپوللو وقد وقف بالقرب من ركيزة وضع عليها كرسى العرافة الثلاثى القوائم بمعبد أپوللو فى دلفى (لوحة ٤٠٢) .

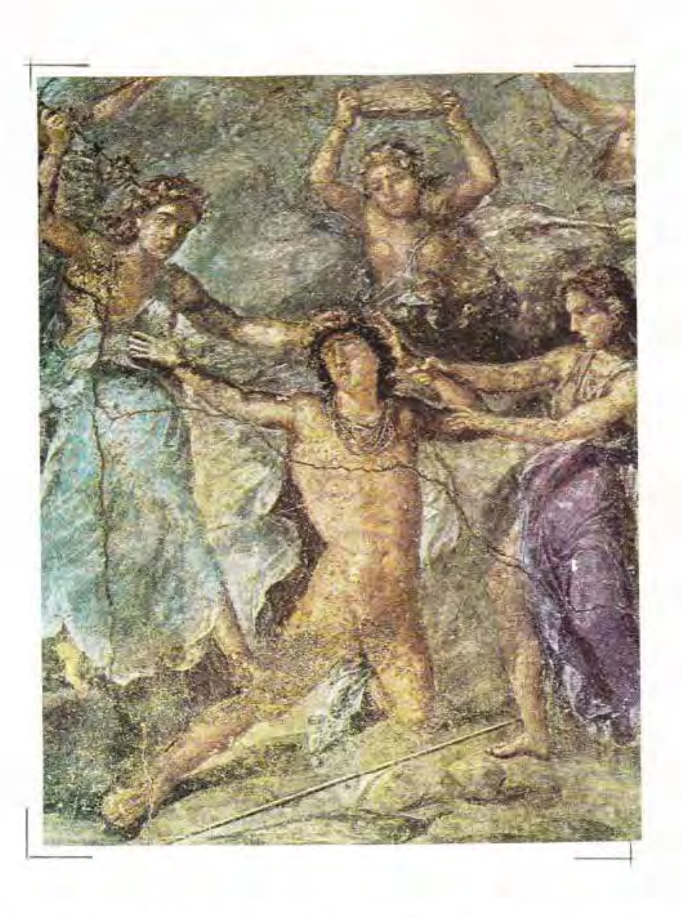
وثمة تصوير جدارى نميّز فيه إيو ابنة أرجوُس التى عشقها الإله چوپيتر ، ومسخها بقرة بيضاء لكى يحول دون انتقام زوجته چونو منها . وبعد جولات طويلة استقر بها المقام فى مصر حيث رُزقت بابن لچوپيتر واستردّت شكلها البشرى . وتبدو إيو فى يسار اللوحة وقد انبثق من جبينها قرنان دليل تحوّلها من قبل إلى بقرة وهى تصافح إيزيس التى وقف خلفها كاهن وكاهنة ، على حين يمثل الطفل الجالس على يسارها حارپاخرد [هارپوكراتيس أو حور الطفل] أو لعله ابن إيو من چوپيتر (لوحة ٤٠٣) . وفى دار ڤيتى بپومپى نشهد لوحة مصرع الملك پنثيوس على أيدى كاهنات باكخوس (لوحة ٤٠٤) ، وكان پنثيوس ينكر ألوهية ديونيسوس واندفع فى معارضته معارضة ذهبت به إلى حتفه وحين استشف الإله منه ضعفاً يكمن فى غريزته الجنسية المكبوتة استغلها استغلالاً ذكياً لتدميره وأنزل به أقصى العقاب فأوفد إليه رسولاً يُنبئه بأمر عابدات باكخوس المنزويات على سفح الجبل يؤدين شعائر عبادتهن عاريات ، فأغراه ذلك بالذهاب إليهن متخفياً فى زى امرأة ليراقبهن سراً دون أن يلفت نظرهن إليه ، وكَبُرت فى خياله مشاهد الصبايا العاريات يفترشن الأرض مسترخيات أو يصفّفن شعورهن المتدلّية على أكتافهن . وحين وقع نظر العابدات عليه وهو يسترق

لوحة ٤٠٢ : بومبى : الإله أپوللو مع الإله أسكلپيوس والقنطور خيرون . بإذن من متحف نابلى القومى





لوحة ٤٠٣ : بومبى . إيو تصافح إيزيس حين وطأت أرض مصر



لوحة ٤٠٤ : پومپى – مصرع پنثيوس على أيدى كاهنات باكخوس

إليهن النظر وهن فى غمرة طقوسهن السرية رأين تقديمه قرباناً وهجمن عليه فمزّقنه إرباً إرباً ، ووقفت أمه أجاڤيه وكانت من بينهن تتضرع إليهن أن يعطينها رأسه جائزة للحفل .

وفى لوحة هرقل الطفل يفتك بالثعبان (لوحة ٤٠٥) يجرى المشهد فى ردهة فسيحة تُطلُّ على الخارج يظهر من خلالها مدخل معبد ذى أعمدة أيونية تتجلى من وراءها زرقة سماء جنوب إيطاليا . ونرى إلى اليسار من اللوحة مذبحاً مستطيلاً يعلوه نسر الإله چوپيتر ، عُلّق على الجدار المجاور له رفّ مزدان بالشرائط ، ويحتل الطفل هرقل مكان الصدارة من اللوحة وهو يفتك بالثعبانين الملتفّين حول ذراعيه وساقيه . ويجلس الملك أمفتريون إلى اليمين فوق عرش عاجى اللون متدثّراً بعباءة ملكية أرجوانية وشّيت أطرافها بشريط أزرق يرقب المشهد باهتمام بالغ وهمّ أن ينهض ليكون على أهبة الاستعداد لمساعدة الطفل ، وظهرت من ورائه ألكمينا أم هرقل جزعة متوجّسة ، ووقف إلى اليسار صبى يرفع يده مبهوراً بما يقع أمامه على حين سلّط الفنان الضوء فى أسفل الصورة على صخرة كروية أسند إليها هرقل جعبة سهامه . وقد وفق الفنان إيما توفيق فى إظهار الأحاسيس الدفينة لسائر الشخوص المشتركة فى المشهد الذى يعبر بأمانة عن الأسطورة المعروفة ، وإن كان قد أقحم الصبى فى يسار اللوحة للمقابلة بينه وبين ألكمينا فى اليمين .

وإلى الموضوعات المستمدة من قصص الآلهة والأبطال كانت أيضاً تصاوير الطقوس العقائدية التى يؤديها الكهنة والكاهنات ، مثل ذلك صورة أغلب الظن أنها جزء من مجموعة تصويرية كبيرة تسجل حفلا دينياً (لوحة ٤٠٦) حيث نشهد كاهنة ترتدى خيتوناً بسيطاً بلا أكمام يتيح لها حرية الحركة وقد عقدت حول



لوحة ٤٠٥ : پومپى . هرقل طفلا يفتك بالثعبانين . دار ڤيتى

خصرها وشاحاً وأمسكت بمنضدة قربان طقسية ذات نقوش محفورة واعتمرت بإكليل زهور . وتكشف نظرتها الملتهفة وانحناءة رأسها وتدلّي كتفها لثقل المنضدة المقدّسة التى تحملها بما هى جديرة به من تبجيل على أنها كاهنة لا مجرد خادمة فى أحد البيوت . ويلفتنا فى هذا التكوين الرهيف للكاهنة الخط المتصل للجسد المنحنى والحركة المتحوّية للخيتون والخطى القصيرة التى تتقدم بها تُثقلها منضدة القربان التى توشك أن تطرحها فوق المذبح .

وثمة مجموعة أخرى من الرجال والنساء يبدو من أزيائهم وسلوكهم كذلك أنهم كهنة وكاهنات إيزيس . وكان ثمة ببومبى معبد للربة إيزيس التى كانت طقوس عبادتها تُمارَس أيضاً داخل الدور . وعلى جدران رواق المعبد الذى كان يدور فيه الموكب المعروف باسم تفخيم إيزيس Pompa Isidis سُجِّلت بعض المناظر المصرية تتخللها صور اثنى عشر كاهناً وكاهنة من كهنة إيزيس بقى سبع منها ، وإلى جوار كل كاهن وكاهنة الخصائص المعزوة إليه أو إليها ، وجميعهم مرتدين ثياب الاحتفال ، وقد بدوا على نحو خارج عن المألوف من حيث أشكالهم المصورة وفق الأسلوب المثالى احتراماً لمهمتهم المقدسة ومن حيث أزيائهم الكلاسيكية الطراز . ومع أن المشهد يصور أحد الطقوس الدينية فقد أضفى عليه الفنان الكامپانى مسحة انطباعية باستخدامه الجرىء للألوان ، فنرى فى (لوحة ٤٠٧) صورة لكاهن صبى لا يخامرنا شك فى أنه



لوحة ٤٠٦ : پومپى : كاهنة . بإذن من متحف نابلى القومى .



لوحة ٤٠٧ : پومپى . كاهنة من كاهنات إيزيس . بإذن من متحف نابلى القومى

حديث عهد بالكهنوت فما تزال رأسه غير حليقة ويرتدى عباءة طويلة ويسير بخطى محسوبة حاملاً فى وقار «كأس إيزيس الذهبى» المحتوى على اللبن القربانى فوق صينية مستديرة ، يتجلى ورعة الدينى فى غضه لبصره ونورانية محياه وانهماكه فى أداء مهمته الجادة وإن خفيت علينا عناصرها .

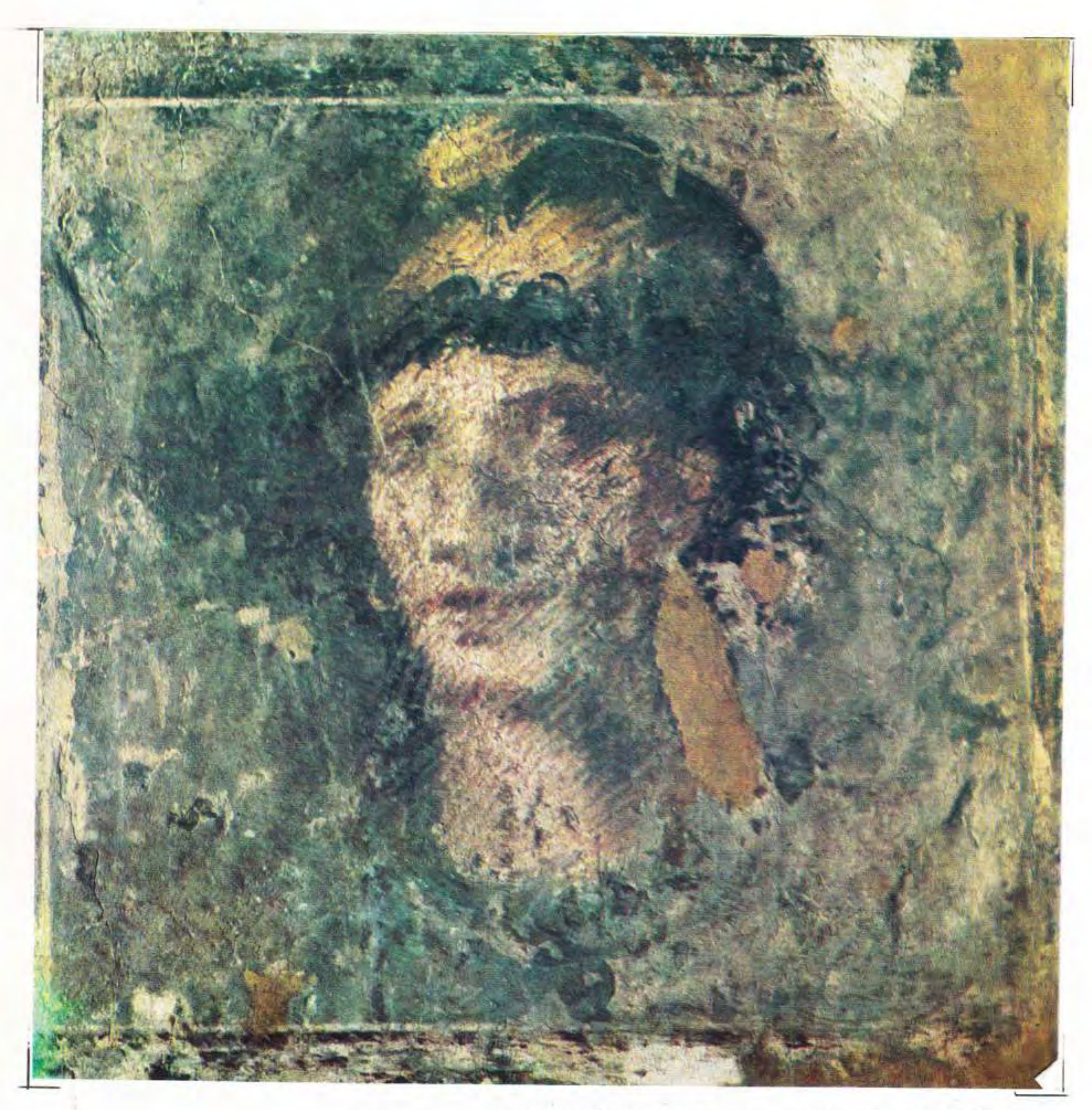
* * *

صور الشخوص
«البورتريه»

يدين العالم لمصورى پومپى بالعديد من صور «الپورتريه» التى سجلوها على لوحات الفسيفساء أو فى شكل صور صغيرة أو رصائع وأنواط بارزة النقوش . ومهما كان حظ هذه اللوحات والصور والرصائع قليلا أو كثيراً من «المثالية» فمردّ أكثرها إلى حصيلة الإيقونوغرافية اليونانية ، فصوّروا الفلاسفة والشعراء مثل پورتريه ڤرچيل يتوسط ربّتى الفن كليو وملپومينى من الفسيفساء (لوحة ٤٠٨) المحفوظ بمتحف باردو بتونس ، وپورتريه سقراط المحفوظ بمتحف إفسوس (لوحة ٤٠٩) . كذلك سجلوا صور الخطباء المشهورين والصور العائلية وتلك المحاكية لملامح كبار رجال الدولة التى لا تنقصها جميعاً براعة التعبير المميزة للمنحوتات العظيمة المكتشفة فى هرقلا نيوم وپومپى . على أن هذه الصور تختلف كل الاختلاف عن التماثيل التذكارية أو النصفية التى كانت تقام فى الفورم لتزيين المبانى العامة وقاعات الاستقبال بدور الأشراف وكان الهدف منها تمجيد أصحاب الفضل فى الإنجازات الهامة للدولة ، فقد صُوِّرت هذه الپورتريهات الرومانية لتعليقها فى البيوت لأغراض عاطفية يستحضر بها ربّ الدار ملامح الأحباب ممن فقدهم من زوجة أو أبناء . وقد عثر فى پومپى على لوحة فسيفساء رائعة كانت تغطى أرضية غرفة نوم لعلها لسيدة الدار التى اكتسبت ملامحها الجذابة الخلود بتصويرها فى أخص مكان بالدار (لوحة ٤١٠) . ونفذت اللوحة بأدق أساليب تشكيل الفسيفساء وأرقّها وهو أسلوب الترصيع «بالأشكال الدّودية» ذى النسيج الضيق أو الحبيبات المتقاربة التى صفّها الفنان على نحو يُبرز أدق ظلال الألوان الممزوجة فى تآلف متناغم . وتوحى قسمات هذه السيدة الوقورة بأصلها الكامپانى فهى ممتلئة الوجنتين مكتنزة الشفتين غليظة العنق جاء شعرها الأسود الأملس مفروقاً من الوسط ، وترتسم على وجهها علائم التأمل المشوب بالأسى . وقد وفّق الفنان فى تجسيد الپورتريه بالتلاعب بين الجلاء والعتمة فجمع بين الأضواء الخافتة المسلّطة على الجبين والجانب الأيمن من الوجه وبين المساحات المظلّلة على الحواف المحيطة . وما أشبه هذا الپورتريه فى دقة تكوينه بل فى ملامحه ببعض الصور الشخصية الرومانية التى عُثر عليها بمنطقة الفيوم . وعلى العكس من هذه الصورة الشخصية النابضة بالحياة والمترعة بالواقعية ثمة صورة شخصية أخرى ذات مسحه مثالية وطابع أكاديمى فى شكلها العام لفتاة حسناء توحى قسماتها المعبرة ونظرتها الهادئة بانتمائها إلى أسرة أرستقراطية فاجأها المصور وهى مستغرقة فى تدوين بعض أفكارها أو انطباعاتها على «الألواح» التى أمسكت بها بيدها اليسرى ، على حين أسندت طرف قلمها فوق شفتها وقد شردت لحظة قبل استئناف الكتابة على ألواح الشمع المضمومة إلى بعضها البعض . وما أشبه العناية التى صفّفت بها غدائر شعرها المطوّقة لوجهها البيضى والتعبير الحالم المرتسم عليه بپورتريهات القرن التاسع عشر الرومانتيكية حتى لتبدو وكأنها شاعرة



لوحة ٤٠٨ : ڤرجيل يتوسط ربّتى الفن كليو وملپوميني . فسيفساء . متحف باردو بتونس



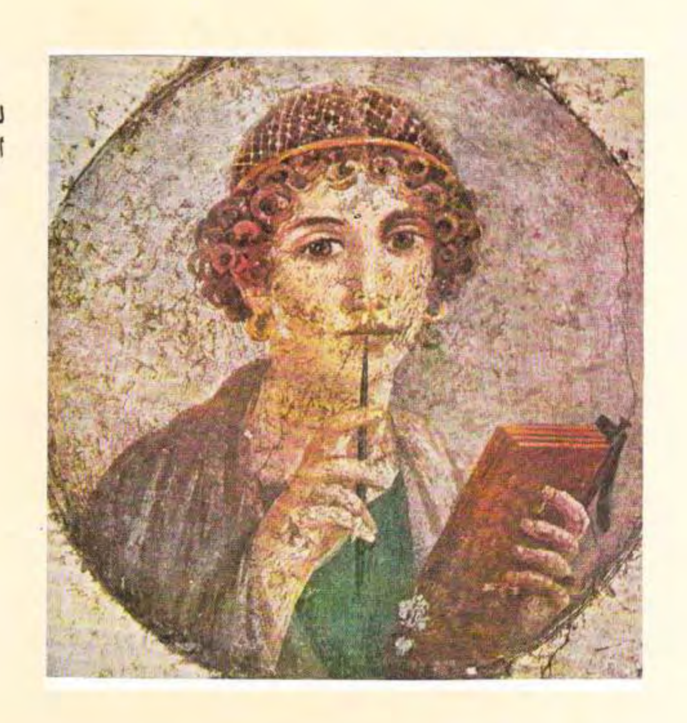
لوحة ٤٠٩ : پورتريه امرأة . پومپى . بإذن من المتحف القومى بنابلى .



لوحة ٤١٠ : پومپى . بورتريه سيدة . فسيفساء . متحف نابلى القومى .

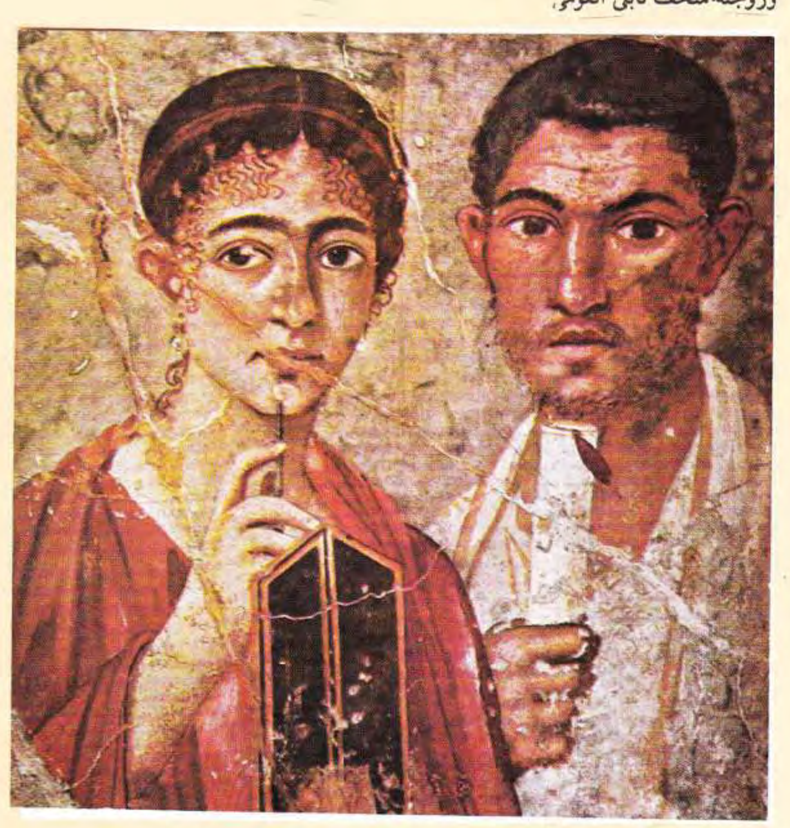
غارقة فى الخيال . ويعزو البعض هذه الصورة إلى سافو الشاعرة الغنائية اليونانية الشهيرة ، غير أن الراجح أن هذه الصبية الغضّة الجذابة ليست إلا فتاة من أسرة پومپية كريمة جديرة بأن تكون صورتها غُرَّة أحد كتب الشاعر أوڤيد (لوحة ٤١١) .

ولم يقتصر مصورو پومپى على تصوير السيدات والفتيات الأنيقات فحسب بل أقبلوا أيضاً على تصوير جماعة محدثى الثراء من التجار والحرفيين ورجال الأعمال الذين كانوا يصرّون على أن تكون صورهم شبيهة بهم تمام الشبه مما حدا بمصور البورتريه فى پومپى إلى أن ينمّى قدرته التعبيرية على نحو رائع . ومن الأمثلة البديعة على هذه الواقعية الشديدة صورة تعد من أنجح أعمال التصوير الشخصى بپومپى ، وإذ كان المنزل الذى وجدت به هذه الصورة متصلاً بمخبز فقد ثبت بما لا يقبل الشك أننا بصدد صورة خباز وزوجته (لوحة ٤١٢) . والرجل خشن القسمات ناتىء عظام الوجنتين له لحية دقيقة الشعيرات تشى سحنته بأنه ريفى محدود الذكاء شديد الاهتمام بعمله ؛ على حين تنبثق من عينى المرأة العسليتين النجلاوين إمارات الذكاء الحاد . ولا يجوز أن يخدعنا منظر الرجل وهو يقبض على لفافة الأوراق أو منظر زوجته التى تتأمل اللوح المفتوح المعدّ للكتابة أمامها والقلم مرتكز على شفتها وكأنها تستحضر فى ذهنها ما ستخطّه على اللوح ، فهما من غير شك ليسا من أهل الفكر والقلم ، وأغلب الظن أن التظاهر بالاهتمام بأمور الفكر والأدب كان شائعاً بين أفراد الطبقة الحديثة الثراء فى پومپى وخاصة حين يجلسون إلى المصور لرسم صورهم الشخصية مثلما اعتاد أبناء الطبقة الوسطى بيننا فى مستهل هذا القرن الوقوف للتصوير الفوتوغرافى إلى جوار منضدة مرتفعة يعلوها إناء زهور أو الجلوس مع وضع اليدين على الركبتين بما يشبه التماثيل المصرية القديمة .



لوحة ٤١١ : پومپی . پورتريه فتاة من أسرة أرستقراطية . متحف نابلى القومى

لوحة ٤١٢ : پومپى . پورتريه خباز وزوجته-متحف نابلى القومى.



ولقد التزم فن تصوير الشخوص لدى الرومان بعنصرين رئيسيين فى كلا الأداء والتنفيذ ، أولهما استيفاء كافة العناصر الواقعية المرتبطة بالشخص صاحب الصورة أو التمثال ، وثانيهما الإحساس بالقيم التشكيلية ومن ثم إضفاء التآلف والتناغم على الصورة ، وهو ما يميز الطابع التشكيلى للصورة الشخصية ويسبغ عليها الملامح الرومانية الأصيلة .

صور المسرح

قليلة هى مدن العالم القديم التى يمكن أن تضاهى پومپى فى المستوى الرفيع لحفلاتها المسرحية ، فقد كان أشد أحيائها أناقة والمُطلّ على الجبل يضم مسرحاً مكشوفاً وآخر مسقوفاً «أوديون» تربطهما صفوف طويلة من الأروقة التى تحدّ ميدان المدينة الفسيح . وكانت المدينة تضم عدداً كبيراً من الممثلين الذين ذاعت شهرتهم من تكرار ظهور أسمائهم منقوشة على جدران المبانى العامة . وما أكثر مناظر المسرحيات المسجلة فى صور صُغيرة باقية ، على حين استخدمت أقنعة التمثيل التراجيدية والكوميدية بلا حدود كحليات للزخارف الداخلية فى المبانى . وفى الحق إن إحدى السمات البارزة لكثير من التصاوير الجدارية فى پومپى هو وجه الشبه الواضح بينها وبين المناظر المسرحية . وكانت موضوعات الكثير من الصور هى نفس موضوعات الدراما اليونانية والرومانية ، كما أن تصوير الفنان لمغامرات الأبطال والبطلات الكلاسيكية مثل هرقل وأورستيس وفيدرا وميديا وإيفيجينيا كان الهدف منه تسجيل مواقف معينة من مسرحيات شاهدها على المسرح . وكان لعامة الشعب الكامپانى ذوق فطرى وميل طبيعى نحو التمثيليات الإيمائية ، كما كان الجمهور يستجيب بغريزته للحوار المسرحى المتبادل وللمناسبات التى يتيحها استخدام الأقنعة الشديدة التعبير عن الطبائع والشخصيات .

ولم يكن المسرح اليونانى أو الرومانى على حد سواء متعة الشعب فحسب بل كان أيضاً متعة مجتمع الأثرياء الذين أولعوا بسائر الأنماط المتأغرقة على نحو ما يتضح من عدد كبير من التصاوير ولوحات الفسيفساء التى تتناول هذه الموضوعات . ففى دار الشاعر التراجيدى بپومپى لوحة فسيفساء صغيرة تعرض منظراً لإعداد دراما ساتيرية (لوحة ٤١٣) ، نرى فيها ممثلاً مسنّاً يلقى إرشاداته على بعض الشبان المرتدين زى الساتير فنحسّ على الفور كأننا أمام إحدى التدريبات على مسرحية رومانية . وتجتمع الشخوص فى لوحة من الفسيفساء تمثل مشهداً من ملهاة «زيارة إلى بيت الساحرة» فى نصف دائرة حول محور مركزى يتكون من المنضدة الثلاثية القوائم المصورة طبقاً لقواعد المنظور ومن ورائها الساحرة الجالسة بالمواجهة وقد بدا على شكلها قدر من التضاؤل النسبى (لوحة ٤١٤) . وثمة تصويرة أخرى بدار كوينتوس پوپايوس نشهد فيها الشاعر ميناندر يفضّ لفافة مخطوطة إحدى ملهاواته مما يدل على تقدير صاحب الدار لأستاذ مدرسة الملهاة اليونانية الحديثة (لوحة ٤١٥) . كما نجد بالقصور بل والدور البسيطة مشاهد من التراجيديات والكوميديات الأثيرة التى ارتأوا تخليدها بتصويرها على جدران قاعات الاستقبال ، وهو دليل آخر على شيوع متعة المسرح فى ذلك العصر بين الأغنياء والفقراء على السواء .



لـوحة ٤١٣ : بـومبى . مخرج مسـرحى مُسِنّ يلقى إرشـاداتـه إلى الممثلين أثنـاء التـدريب عـلى دراما ساتيرية . فسيفساء . بإذن من متحف نابلى القومى



لوحة ٤١٤ : مشهد من ملهاة « زيارة إلى الساحرة » من الفسيسفاء . بإذن من متحف نابلى القومى .



لوحة ٤١٥ : پومپی . میناندر . تصویر جداری



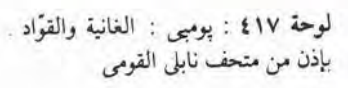
وباستعراض التصاوير المكتشفة فى كل من پومپى وهرقلانيوم يتضح لنا أن الاهتمام لم يقتصر على مناظر المسرحيات فحسب بل كان هناك بالمثل اهتمام بالغ بالشخصيات المسرحية يتجلى فيها تفضيلهم لممثل عن آخر . كذلك كان المتبارون فى المسابقات الموسيقية والمسرحية يوصون بعمل صور صغيرة الحجم تنفذ بدقة متناهية وقريبة الشبه من الصور النذرية لعلهم يحظون من خلالها على عون الآلهة وتأييدها ، يظهر فيها الممثل المرموق بصحبة بعض شخوص ثانويين وأمامه قناع أو أكثر يحملق فيها جاداً بوصفها رموز مقدسة يأمل أن تهبه الإلهام والوحى فى اللحظة المناسبة . وكانت هرقلانيوم مصدر إحدى الصور المسرحية البديعة التى حفظها لنا الزمن ، فقد كانت المدينة تضم مسرحاً ولا تقل عن پومپى شغفاً بالمسرح . ونرى فى هذه الصورة ممثلاً شاباً ذا مظهر وسيم جالساً على كرسى متدثراً برداءً سابغ يشبه مسوح القساوسة ويكشف حزام أصفر حول الخصر عن جمال الثوب الأبيض إلى جانب عباءة أرجوانية خلعها واحتفظ بها فوق ركبتيه بينما أمسك بيده اليمنى صولجاناً فى وقار كوقار الملوك قابضاً بيسراه على غمد سيفه ، ويوحى مظهر الممثل وثوبه أنه على وشك أن يؤدى دور أحد الملوك (لوحة ٤١٦) . ويشترك معه فى الصورة شخصان يُزيحان الستار عن مغزى اللوحة ، فعلى يساره فتاة راكعة تسجّل عبارة إهداء تحت قناع تراجيدى موضوع فوق منصة صغيرة بينما يتأمل الشخص الآخر ولعله ممثل ثانوى القربان المنذور . ولا يكشف عن حقيقة الغرفة التى يجرى فيها المشهد من العناصر المعمارية سوى جدار يتسلل من خلاله الضوء ، والمنصة التى تحمل القناع وتوحى بالمكان كما توحى بعلاقات الشخوص بعضها ببعض . وقد ذهب جملة من المؤرخين متأثرين بأوجه الشبه القوية بين صورة هذا الممثل وبين التماثيل النصفية والنقوش البارزة التى تصور مينا ندر إلى أن هذه الصورة هى پورتريه الشاعر الكبير ، غير أن وجود قناع تراجيدى لا كوميدى فى الصورة يشجب هذا الرأى من أساسه .

وهناك العديد من المناظر النابضة بالحيوية مستمدة من الكوميديات اليونانية واللاتينية نسوق من بينها مشهد لحوار يدور بين غانية وقوّاد أو لعله خادم أحد الشبان الأثرياء الماجنين ، وهو موقف كثيراً ما تناوله



لوحة ٤١٦ : هرقلانيوم . ممثل تراجيدى . بإذن من متحف نابلى القومى

بلاوتوس وتيرنس فى مسرحياتها . ويبدو القوّاد جلفاً خشناً يجمع بين قصر القامة والبدانة حتى عجزت عن إخفائها العباءة التى يرتديها فوق ثوبه القصير ويحكم لفّها حول جسده ويضع على وجهه قناعاً جهماً مقطّباً مطالعاً الجمهور بنظرة العارف بالأمور ، ويرفع أصبعين يتّقى بهما الحسد والشرور . وترتدى أصغر المرأتين خيتوناً بنفسجياً تغطيه عباءة وفيرة الزخارف ذات لون أصفر ذهبى وقد جمّلت وجهها فى إسراف بالمساحيق مما يدل على أنها إحدى بنات الهوى وقد شبكت شعرها الأسود بإكليل وعقصت مؤخرته لوفق الطريقة اليونانية . ونستدل من فمها الفاغر وكتفها المنحنى والغضب المرتسم على وجهها أنها تكيل اللعنات للقوّاد الذى يحاول بدوره اتقاء اللعنات بشهر أصابع يده . أما المرأة الأخرى فلعلها خادمتها وقد وضعت يدها على كتف سيدتها محاولة تهدئتها كى لا تنفجر غضباً أمام استفزاز القوّاد لها (لوحة ٤١٧) . وثمة لوحة صغيرة من الفسيفساء عثر عليها بدار شيشرون فى پومپى لموسيقيين جائلين (لوحة ٤١٨) وقع عليها بحروف يونانية ديوسقوريديس من صاموس ، والراجح أنه اسم الفنان الذى نفّذ لوحة الفسيفساء نقلاً عن لوحة مصورة . فنرى جماعة من الموسيقيين الجائلين يعزفون فوق مسرح منصوب فى أحد الأسواق يناسب تقديم ألعاب الحواة والمهرّجين ، ومن ورائه حائط أصفر يحدّه باب المنزل ، ولعل الفنان قصد أن يوحى إلينا بمعالم أحد شوارع پومپى . وتتكون الفرقة الموسيقية من أربعة أشخاص يرتدون كالعادة ثياباً فضفاضه يرفعون أذيالها حتى لا تعوق حركتهم ويبدو من ملامحهم أنهم وافدون من الشرق لا من اليونان ، كما تختلف أقنعتهم عن الأقنعة اليونانية الكلاسيكية . ويؤدى الشخص المواجه للمشاهد خطوة راقصة وهو يقرع على دف كبير بين يديه فهو يرقص ويغنى ويمثل فى آن واحد ، وإلى جواره شخص آخر ذو قسمات غليظه يرقص على رنين الكئوس الصغيرة التى يقرعها بنفسه ، وتليه امرأة تتعمّد جذب الأنظار إليها بالمبالغة فى تصفيف شعرها وإبراز أطواء ثوبها وهى تنفخ فى مزمار مزدوج ، ومن خلفها نرى قزماً يتأهب لدخول حلبة الرقص . ولا شك أن هذا المنظر الذى انتزع مباشرة من الحياة اليومية يقدم لنا نظرة عابرة على ما كان يجرى بشوارع المدن الرومانية ، كما أن التقنة والأسلوب المطبّقين فى هذه اللوحة يضعانها فى مصاف أروع أعمال الفسيفساء من حيث دقة الأداء ورقّة التكوين وخاصة معالجة الفنان لطيّات الثياب بمثل هذه الروعة فى تدرّج الألوان .



لوحة ٤١٧ : پومپى : الغانية والقوّاد .
بإذن من متحف نابلى القومى





لوحة ٤١٨ : پومپى . موسيقيون متجوّلون . فسيفساء . متحف نابلى القومى .

وتتيح صفرة الجدار الخلفى المشوبة بالورديّة تألق ثياب الموسيقيين الحمراء والبيضاء والسمراء . ومن الواضح أن الفنان قد أطال التفكير قبل أن يشرع فى تنفيذ خطة التأثيرات اللونية حتى نكاد نحس بذوق يرهص بذوق الانطباعيين فى معالجة المناظر الطبيعية ورسم الشخوص على الرغم من أن اللوحة لم تتعد عصر قيصر أوغسطس .

* * *

تصوير الناس فى حياتهم اليومية

طرق المصورون ومصممو لوحات الفسيفساء والمثّالون وصيّاغ المعادن إلى جوار مناظر الأساطير الكلاسيكية والمسرح وصور الشخوص كثرة من الموضوعات المستوحاة من الحياة المحيطة بهم أرستقراطية كانت أم شعبية ، تجمع بين الوقائع المستورة خلف جدران الدور وبين الأحداث التى تدور فى الطرق والأسواق (لوحة ٤١٩) . وقد تراوحت هذه الموضوعات بين أعلى درجات المثالية فى تصوير الناس والأحداث وبين السخرية المُرَّة والتهكم اللاذع والفحش الجنسى الصارخ ، وكان يصحب هذا التنوع فى الموضوعات تنوّع فى الأساليب باختلاف الفنان كلاسيكياً محدثاً كان أم كامپانيا . ولحسن الحظ بقى لنا عدد لا بأس به من مناظر الحياة اليومية التى صورها فنانون أتيكيون محدثون بطريقة التصوير بالشمع الساخن المخلوط باللون فوق ألواح رخامية ، وتشمل رسوماً بسيطة تبرزها لمسات رقيقة من لون جلىّ واحد ممتزج بالظل الداكن تشبه إلى حد كبير بخطوطها الرشيقة وأشكالها الكلاسيكية أناقة رسوم الأوانى الإغريقية ذات



لوحة ٤١٩ : تصوير جدارى . مشهد فى الفورم . بإذن من متحف نابلى القومى

الخلفية البيضاء . ومن أبدع هذه التصاوير وأوسعها شهرة لوحة «لاعبات الضامة» (لوحة ٤٢٠) التى تحمل توقيع إسكندر الأثينى وأسماء النساء الخمس المصورة وهن ليتو ونيوبى وفيبى [ديانا] واقفات بينما جلست أمامهن فتاتان هما أجلايا وإلييرا يلعبن الضامة . ولعل ديانا كانت تحاول أن تستحث ليتو على الصفح عن نيوبى قبل المأساة التى ستحل بأسرة الأخيرة فتقضى على أبنائها وبناتها . ويضفى المشهد البرىء للفتاتين العاكفتين على لعب الضامة فى بهجة وانشراح غير مدركتين لما سيحيق بهما من مصير مشئوم على الصورة بُعداً مأساوياً عميقاً . ويمكننا أن نستشف إلى جوار الرشاقة الكلاسيكية لهذه المجموعة من الحسناوات تصارع مشاعرهن ، إذ تتبدّى الضراوة التى ولّدتها الغيرة فى أعماق الإلهة ليتو وحدب الأمومة الذى حرّكه خوف نيوبى على بناتها . والعالم مدين إلى هذا الفنان الأتيكى المحدث المجهول الاسم بهذا التكوين الرائع الذى نلتقى فيه من جديد بذلك الجلال الغابر الذى ساد النقوش البارزة فى عهد فيدياس العظيم .

وثمة عدد لا يستهان به من التصاوير الجميلة على جدران قاعة الطعام الرئيسية بالڤيلا الامبراطورية اكتشفت حديثاً قرب مرفأ پومپى البحرى وقد بقى لنا منها ثمانى صور إحداها مخدع العروس ، حيث نشهد فتاة مليحة القسمات ترتدى رداء أبيض اللون وتغطى شعرها بوشاح أحمر توحى نظرتها المتوجّسة بـأنها



لوحة ٤٢٠ هرقلانيوم : لاعبات النَّرد . تصوير على الرخام بلون واحد . بإذن من متحف نابلي .

عروس تتهيّب ليلة الزفاف . وإلى جوارها امرأة تتفحصها باهتمام ولعلها تبادلها بعض الأسرار . وبعيداً عن الفراش وقفت خادمة تحمل قارورة العطر وصينية مترقّبة أوامر سيدتها (لوحة ٤٢١) .

وعلى نفس الإفريز بقاعة الطعام صورة تمثّل معلّم الموسيقى وقد أزاح قناعاً مسرحياً عن وجهه وإلى جواره تلميذته المعتمرة بإكليل من الزهور وهى تعزف على الليرا (لوحة ٤٢٢) . وإلى جانب تصوير موضوعات الأدب والفن بالطريقة الكلاسيكية أو بمحاكاة أسلوب الكلاسيكيين استلهم الفنان الكامبانى تصاويره من مصدر مختلف كل الاختلاف ، فلقد كان أهل كامپانيا مشهورين بخفة الظل والولع بالدعابة ولعلهم يدينون بذلك إلى اختلافهم إلى مشاهدة التمثيليات الهزلية الإيمائية والكوميديات الماجنة التى تستخفّ بغراميات الآلهة والأبطال . وهكذا نشأ نموذج جديد من فن التصوير الفكاهى والكاريكاتورى يردّه البعض إلى الإسكندرية ، بات معه الأوليمپ موطن الآلهة نفسه موضع سخرية الفن والفنانين ، فثمة إفريز بات فى حالة يرثى لها الآن للأسف الشديد بقاعة الحمام فى دار ميناندر يسجل بأسلوب ساخر نواح من حياة الآلهة التى صوّرها برؤوس ضخمة بشعة وإيماءات تحاكى إيماءات الدُّمى ولا تجاوز قامتها قامة الأقزام ، من بينها صورة لكبير الآلهة چوپيتر أشعث الشعر وقد بدا عليه الكرب والذعر إزاء غيرة زوجته چونو بينما وقفت إيزيس تتجسّس عليهما ، وظهرت ڤينوس غاضبة فى هيئة عدوانية وقد استقر عزمها على الثأر من چوپيتر فتحضّ ابنها كيوپيد على تصويب سهامه نحو كبير الآلهة . وفى لوحة أخرى نشهد مينرڤا [أثينا] مرتدية خوذة مفرطة الضخامة تكاد تخفى وجهها المستدير المكتنز وقد زجّجت حاجبيها بطريقة تستدر الضحك بينا ترقب المباراة الموسيقية بين أپوللو ومارسياس التى قُدّر أن تنتهى بسلخ مارسياس حيًّا .
وإذ كانت إنيادة ڤرچيل وقتذاك فى أوج شهرتها كان طبيعياً أن تظفر شخصية أينياس من ممثلى الملهاة ومن بين المصورين على السواء بالغمز واللّمز ، فصوّر الفنان أينياس أثناء فراره من طرواده فى هيئة دُبّ ضخم وقد



لوحة ٤٢١ يومبى : مخدع العروس . قاعة الطعام بالفيلا
الامبراطورية . تصوير جدارى . بإذن من متحف نابلى

جثم أبوه الكهل أنخسيس فوق كتفيه فى صورة قرد مترهّل ، ورسم أسكانيوس بن أينياس فى هيئة دُبّ صغير بعد أن كسى خطمه بكمامة شأن صغار الدببة وهو يحاول عبثاً ملاحقة خطى أبيه . وكما تشهد هذه السخرية اللاذعة بما تمتعت به هذه الملحمة من شهرة واسعة تشهد أيضاً بروح الدعابة الأصيلة العميقة الجذور التى اتصف بها شعب لم يجد حرجاً فى التهكم على السلف الرفيع للقبيلة الجولية التى ينتمى إليها يوليوس قيصر .

وثمة موضوع من التوراة جرى تصويره بطريقة هزلية فى لوحة «تحكيم سليمان» (لوحة ٤٢٣) حيث يدور المشهد فى المحكمة التى سخر الفنان منها بإضفاء هيئة الأقزام على شخوص اللوحة ، ووزّع الحدث على مجموعات ثلاث : القضاة الملتحون المرتدين التوجا الرومانية البيضاء جالسين فى وقار فوق المنصة المرتفعة والجند من خلفهم وكأنهم أطياف أو ظلال ، وإلى جوار المنصة وقف جنديان آخران تتألق خوذاتهما ودرعا صدريهما شاهرين رمحيهما . وفى منتصف الصورة تمدّد جسد الطفل فوق منضدة مستديرة وقد وقف الجلاد شاهراً بلطته ليشطره بينما وقفت السيدتان اللتان تتنازعان أمومة الطفل ترقبان ما يدور إلى جوار بعض المشاهدين الذين دفعهم الفضول إلى متابعة ما يجرى فى المحاكمة . وتبدو أم الطفل الحقيقية وقد اعتصرها اليأس فأحالها إلى شبه حزمة من الأعواد اليابسة .

وكانت المناظر الطبيعية فى النوبة وأعالى النيل بأقزامها ووحوشها الغريبة موضوعاً طريفاً شدّ المصورين الكاريكاتوريين المولعين بإبراز المفارقة بين قامات الأقزام القصيرة وأجسام الصيادين المشوهة



لـوحة ٤٢٢ پـومبي : معلّم الموسيقى وتلميـذنه . قـاعة الطعام بالفيلا الامبراطورية . تصوير جدارى

ذات الرؤوس الضخمة والسيقان النحيلة وبين الضخامة الرهيبة للحيوانات الضارية . فنرى الأقزام هنا وهناك على شواطىء النهر المحتشدة بالمساكن والأكواخ والأشجار والقوارب وقد غشّاها الضباب يطاردون التماسيح وأفراس النهر بشجاعة عصيّة على التصديق (لوحة ٤٢٤) ، فبينما يجلس أحدهم فى زهو فوق ظهر تمساح مشدود إلى حبال يجرّها نحو الشاطىء ثلاثة أقزام يرشق قزم آخر رمحه فى كفل فرس النهر المنهمك فى مضغ قزم آخر سيىء الحظ . ونرى إلى يسار الصورة قزماً ثالثاً أشد جرأة يهوى بمطرقته على فك تمساح فغر فكّه عن أسنان حادة .

وما أكثر مناظر الحياة اليومية الشعبية النابضة بالحيوية فى لوحـات الفسيفساء التى لم تقتصـر على أسلوب الفن الأتيكى المحدث الرفيع الذى شاهدناه فى لوحة الموسيقيين الجائلين لديو سقور يديس من



لوحة ٤٢٣ بومبي : تحكيم سليمان . تصوير جداري .
بإذن من متحف نابلي القومي

لوحة ٤٢٤ نابلي : الأقزام يقتنصون أفراس النهر والتماسيح في أعالي نهر النيل . بإذن من متحف نابلي القومي .

صاموس ، بل تجاوزته إلى أسلوب محلى بحت ابتكره حرفيّون ومصوّرون كانوا بالتأكيد من أصل كامپانى . وقد اجتذبت صورة الكلب المغلول الرابض على عتبة الدار انتباه الكثيرين منذ اكتشافها بپومپى فى لوحة فسيفساء على أرضية دار الشاعر التراجيدى (لوحة ٤٢٥) . وقد شغل الكلب الموثق بسلسلة مثبّتة فى طوق حول عنقه مربع لوحة الفسيفساء بأكملها فى وضع مائل ، انبسطت ساقاه الأماميتان وانفرجت الخلفيتان وجحظت عيناه الحمراوان وكشّر على أنيابه وبرزت مخالبه وأطرق أذنيه وفَغَرفاه حتى نكاد نحس تشوّفه إلى افتراس أى زائر غافل . ومع أن جسمه كله مشكّل باللون الأسود إلا أن الفنان أضفى عليه الحركة والحيوية بما أضافه من مكعبات بيضاء تطوّق جسده كله كى يكشف عن القيمة التشكيلية للّوحة . ولا يقطع رتابة

لوحة ٤٢٥ پومپى : الكلب المغلول . فسيفساء . بإذن من المتحف القومى بنابلى

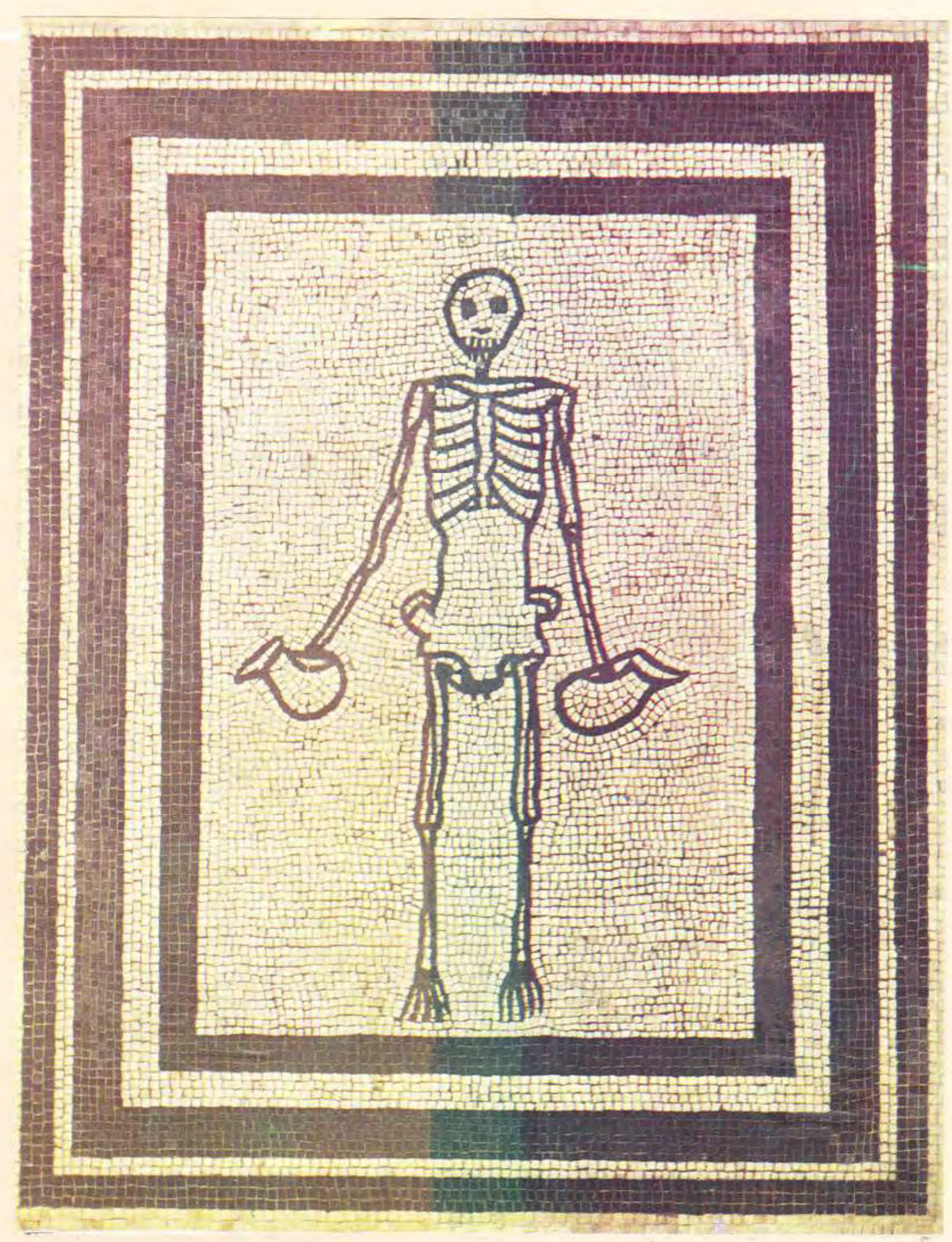


هذا السواد الطاغى سوى البقع الحمراء والبيضاء فوق طوقه وفى لسانه المتدلى من فمه وعلى عينيه وأذنيه ومخالبه ، وتلك اللمسات الرهيفة التى نقلت إلينا الإحساس المنشود وهو صورة كلب حارس يتنفش ضراوة على عتبة دار سيده .

وإلى جانب الصور المرحة ظهرت الصور المعبّرة عن الموت على جدران المنازل وأرضيتها ، ولعل مردّ هذا الاتجاه إلى أبيقور الذى ذهب إلى أن مما يهوّن أمور الحياة على الإنسان وقت الجلوس إلى المائدة هو وقوع بصره على مشهد مُقْبض يذكّره بالموت المحتوم . ولعل من بين سائر المشاهد المقبضة ليس ثمة ما هو أبلغ من لوحة «الهيكل العظمى لساقى الخمر» من الفسيفساء على أرضية قاعة طعام بپومپى (لوحة ٤٢٦) ، وقد أمسك بآنية خمر فى كل يد من يديه . ويكمن تأثير الهيكل العظمى فى خطوطه السوداء وفى الأطر السميكة السوداء التى تكتنفه فوق أرضية من مكعبات بيضاء ، كما تشدّنا مهارة الفنان فى توزيع رسمه على مسطح الصورة فضلاً عن القصد البارع فى خطوطه .

ولقد عثر فى إحدى الڤيلات الريفية بپومپى على لوحة تستلهم التاريخ وإن لم تضم أيا من الآلهة أو الأبطال الأسطوريين ولا أيًّا من الموضوعات المتداولة فى الحصيلة الفنية ولكنها تصور انعقاد شمل عدد من المفكرين فى بيئة رعوية ، حيث نشهد معبداً صغيراً وشجرة مقدسة وحلقة شبه دائرية انتظم حولها أفراد جالسين فى استرخاء على مقربة من عمود حامل للساعة الشمسية (لوحة ٤٢٧) . ونرى فى قمة الركن الأيمن هضبة تعلوها مدينة قُصد بها أثينا من غير شك ، ونلمح فى الفيلسوف الجالس وهو يشير بعصاه صوب الفلك السماوى المرتكز على قاعدة مربعة فوق الأرض شبها بصور أفلاطون المعروفة ترجّح الظن بأن هذه اللوحة تمثل اجتماع شمل الفلاسفة فى أكاديمية أفلاطون . ويضم الشريط المحيط بإطار اللوحة الصيغ الزخرفية المتداولة من أكاليل زهور وثمار وأقنعة مسرحية .

ولو أنّا استثنينا صور المدرسة الكلاسيكية الصريحة المستوحاة من الأساطير اليونانية ورسمها فنانون أتيكيون محدثون لاتضح لنا أن السمة البارزة للتصوير اليومپى هى حيويته وجاذبيته التى اكتسبها من إعراض الفنان الكامپانى عن المبالغة التلفيقية الأكاديمية واتّباعه ما أملاه عليه وجدانه الطبيعى والغريزى ، فانطلق نحو الفن الشعبى المتنوع يستوحيه فى تصاويره على جدران الدور اليومپية من أفخمها إلى أشدّها تواضعاً ، ومن أفخر قاعات الطعام إلى أدنى الحانات، ومن زخارف دور السكنى إلى الملصقات الدعائية . وما من شك فى أنه كان ثمة تصوير تقليدى يشمل تكوينات زخرفية قائمة على الموضوعات الأسطورية والبطولية ، إلا أن هناك بالمثل العديد من التصاوير التى اطّرح فيها الفنان قيود التقاليد وتراث المدرسة الكلاسيكية المحدثة مفضّلاً تصوير الحياة اليومية لأرباب الحرف والتجار وجماهير الشعب ، متخذاً ما يقع عليه طرفه نقطة انطلاق نحو التجديد ، مبتكراً تقنية جديدة فى فن التصوير . ونحن نتردّى فى خطأ جسيم إذا اعتبرنا هذا الفن فناً عَرَضياً إلى جوار الفنون اليونانية والرومانية ، فهو فى الحق نهضة تلقائية لإحياء نماذج عريقة قديمة من التصوير الرومانى ، مثل الصورة الرائعة لربة الأسرة الأوسكانية فى لوحة الزينة الجنائزية (لوحة ٣٣٣) ولوحة المحاربين اللوكانيين (لوحة ٣٣٠) .

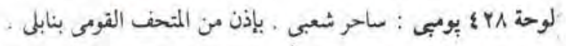


لوحة ٤٢٦ پومپى : الهيكل العظمى لساقى الخمر .
فسيفساء . بإذن من المتحف القومى بنابلى



لوحة ٤٢٧ پومپی : أكاديمية أفلاطون.فسيفساء . بإذن من متحف نابلى القومى

وللتصوير الشعبى مثله مثل أى نوع آخر من التصوير معاييره وقيمه التى لا يجوز الحط من شأنها بسبب نزعته المتحررة التى يبدو معها وكأنه عجالات عاجزة عن بلوغ مستوى الفن الرفيع ، تتميز بلمسات سريعة من الفرشاة وبقع لونية صغيرة . وعلى الرغم مما فيها من تحرّر إلا أنها تنطوى على قدر لا يستهان به من الطرافة قَلَّ أن نجدها فى التصاوير التقليدية التى باتت من فرط تكرار صيغها وتصميماتها تبعث على الملل . ولما كان نطاق الموضوعات التى يتناولها التصوير الشعبى شديدة التنوع فقد زاد الإقبال عليها من جميع المستويات الاجتماعية ، فهى تارة موضوعات تتعلق بمناسك الصلاة وتارة أخرى تسجل طقوساً غريبة وافدة مثل عقيدة إيزيس المصرية ، كما امتدت إلى تصوير أحداث «الفورم» اليومية والمناسبات الموسمية كمباريات الألعاب وصراع المجالدين مع الوحوش الضّارية ، وكذا انخرط التصوير الشعبى فى فن الكاريكاتير الساخر . وتشمل صور الفورم حصيلة ضخمة من الموضوعات ، كمناظر السوق وعابرى السبيل يطالعون لوائح بلدية روما المعلّقة بين التماثيل النصفية الضخمة ، والمدارس بأساتذتها وتلاميذها والباعة يعرضون سلعهم فى أروقة السوق المعقودة والسحرة الشعبيون يمارسون شعوذاتهم (لوحة ٤٢٨) . وثمة مشهد لمخبز فى پومپى نرى فيه رجلين وصبيًا من العامة أمام منصّة الخباز التى تكدّست فوقها أكوام الأرغفة الطازجة المماثلة تماماً للأرغفة التى عُثر عليها مغطاة بالرماد فى أفران پومپى وهرقلانيوم ، وإلى يمين الفران سلّة مليئة بالكعك ومن ورائه صفوف من الأرغفة . وظهر الرجلان فى زى بنفسجى داكن ارتدى أحدهما فوقه عباءة صفراء غمرها ضوء شمس الصباح على حين مدّ الصبى ذراعيه متلهّفاً لتناول الرغيف الذى يقدّمه الخباز الذى يُطلّ على زبائنه من فوق مقعد مرتفع (لوحة ٤٢٩) .


لوحة ٤٢٨ پومپى : ساحر شعبى . بإذن من المتحف القومى بنابلى .





لوحة ٤٢٩ پومپى : المخبز . بإذن من متحف نابلى القومى

وتتيح لنا الحانات مجالاً أكثر انفساحاً للوقوف على مشاهد الحياة اليومية بين الجماهير حيث نشهد روّادها العابرين والمنتظمين ، كما نشهد العشّاق والسّكارى والعاطلين والمهرّجين والباعة المتجوّلين والقوّادين ، منهم من يقف لحظات لرشف كأس من الخمر أمام النضد المُطلّ على الطريق ، ومنهم من يلهو فى انتظار الطعام بلعب النرد ليدفع الخاسر ثمن المشروب لصاحب الحانة المشرف على المشهد كله . وكانت جدران الحانات جميعاً مزخرفة بصور مقتبسة هى الأخرى من الحياة اليومية عليها نقوش تحثّ الزبائن على اللهو والمتعة ولكنها تحضّهم فى الوقت نفسه على الالتزام بالقانون . ومن أبدع مناظر الحانات مشهد رجل انهمك فى لعب النرد ومن حوله رجلان يرقبانه على حين وقف الساقى يهمّ بتقديم الشراب (لوحة ٤٣٠) .

وكان التجار ورجال الأعمال يعهدون إلى المصورين برسم اللوحات اللافتة بقصد الدعاية لمحالهم ولتزيينها بالمثل . وما أكثر ما كانت تختلط فيها العناصر الدينية بالعناصر المادية البحتة ، مثال ذلك واجهة حانوت بزّاز يدعى ڤير يكوندوس زيّنت بزخارف متنوعة (لوحة ٤٣١) ، فنرى فى قمة اللوحاة ڤينوس



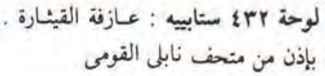
لوحة ٤٣٠ پومپى : لاعب النرد فى الحانة . بإذن من متحف نابلى القومى

لوحة ٤٣١ پومپى : واجهة حانوت البزّاز . بإذن من متحف نابلى القومى



اليومپية راعية المدينة ، وفى أسفلها تصوير دعائى يشير إلى المصنع وإلى العاملين فيه وهم يعدّون القماش . ونلاحظ أن المصور الشعبى قد استخدم أسلوبين مختلفين فى تناوله للموضوعين ، فعلى حين صور ڤينوس بالغة الورع والتقوى ولم يأل جهداً فى تقديم صورة تليق بهـذه الإلهة الأثيـرة مستخدمـاً أسخى الألوان وأثراها ، نرى أسلوبه فى الجزء الأدنى المخصص للدعاية مجرد عجالة تخطيطية من لون واحد . ولم يصور الفنان ڤينوس بالمفهوم المتعارف عليه ربّة للهو والحب والمرح أو عاشقة ملهوفة تهرع إلى لقاء الإله مارس بل صوّرها منتصبة فى شموخ وجلال فوق مركبه تجرها الأفيال ، معتمرة بتاجها قابضة على صولجانها وإلى جوارها ابنها كيوپيد على حين يحلّق حولها صبيّان من وِلدان الحب ، وعلى طرفى اللوحة وقف إلهانَ من آلهة الأسرة . ورسم الفنان الأفيال فى مواجهة المُشاهد مباشرة وكأنها على وشك الانقضاض عليه بأجسامها الضخمة التى انبسطت على شكل المروحة حول محور الصورة وتجمّعت خراطيمها فى بؤرة اللوحة .

ونلمس فى لوحة تأهّب المرأة للعزف على القيثارة (لوحة ٤٣٢) تحرّر الفنان فى توزيـع شخوصـه ومهارته فى الإيحاء بفراغ ثلاثى الأبعاد ، حيث تحتل أريكة كبيرة عرض المشهد كله فتنشطر الشخوص إلى مجموعتين على مستويين مختلفين فضلاً عما يوحى به مدخل الحجرة فى الخلف من فراغ إضافى . ويزيد من الإحساس بعمق المنظر جلسة العازفة فى منتصف الأريكة ثم جلسة المرأة إلى يسارها . وإلى جانب واقعية التعبير المرتسمة على الوجوه والإيماءات يشدّنا أثر الومضات الضوئية إذ تشى بشفافية رداء العازفة الذى اصطبغت طياته الحريرية بلمسات صفراء فضلاً عن كشفها عن تدرّجات اللونين الأخضر والبنى فى ثوبى المرأتين إلى يمين اللوحة وفى بعض أجزاء مفرش الأريكة الفاخر .

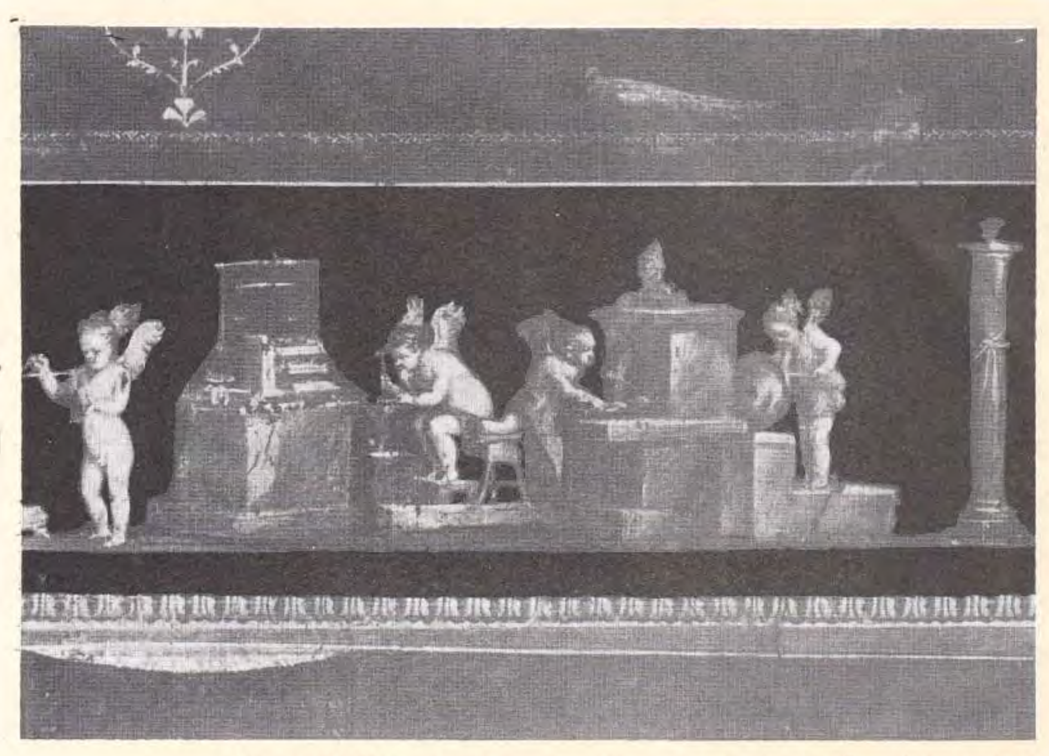

لوحة ٤٣٢ ستابييه : عـازفة القيثـارة .
بإذن من متحف نابلى القومى



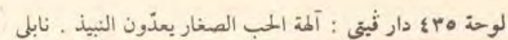
ويتميز إفريز دار ڤيتى عن زخارف الأفاريز الأخرى المماثلة برهافة التنفيذ وكمال الصنعة والدقة المتناهية فى الرسم والتلوين حتى ليبدو وكأنه إفريز من النحت الملون ، هذا إلى ما ينفرد به من مشاهد متنوعة يعرض فيها صوراً للحياة فى تلك الفترة كما يعرض للحرف المختلفة ، يصور بعضها ولدان الحب تارة وهم يمارسون الطب وإعداد العقاقير والعطور (لوحة ٤٣٣) ، وتارة أخرى وهم عاكفين على صياغة المعادن وتكفيتها (لوحة ٤٣٤) ، أو وهم يعدّون النبيذ (لوحة ٤٣٥) ، ثم وهم يتذوّقونه أو يعرضونه للبيع (لوحة ٤٣٦) بالطريقة التى كان يُباع بها النبيذ فى پومپى حيث ازدهرت تجارته ، فنرى صفوفاً من الدنان التى لا يخلو منها بيت فى پومپى يقف إلى جوارها أحد ولدان الحب وقد ارتدى عباءة زرقاء وهو يتناول كأساً من يد صبىّ آخر . ويركع صبىّ ثالث على الأرض مادّا يده بكأسه ليملأها من الجرّة الموضوعة فوق منصة وقد أمالها له زميل بحرص شديد . كما نشهد ولدان الحب يعرضون الزهور للبيع (لوحة ٤٣٧) أو وهم فى رفقة موكب باكخوس الماجن مشاركين فى العربدة (لوحة ٤٣٨) ، أو قد نشهد صبايا مجنّحات يجمعن الزهور ويضفرنها فى عقود وأكاليل (لوحة ٤٣٩) ، كما نشهد تكويناً طريفاً للظبية التى بعثت بها الربة ديانا مع إحدى كاهناتها فداء لإيفيجينيا (لوحة ٤٤٠) ، وكذلك الربة ديانا وإلى جوارها أپوللو عازف القيثارة وقاتل الأفعوان پيثون وهما يستقبلان وفداً من أهالى مدينة دلفى جاءوا لشكر الإله على تخليصهم من الوحش المفترس (لوحة ٤٤١) . وقد صُوِّرت كافة هذه الوضعات وكذا التعبيرات المرتسمة على الوجوه بواقعية شديدة ، وإن كانت ثمة صورة صغيرة لطيفة تنفرد بلمستها الخيالية المعبّرة عن مرح ولدان الحب ولهوهم ،

لوحة ٤٣٣ دار ڤيتى : آلهة الحب الصغار « ولْدان الحب » يمارسون الطب وإعداد العقاقير والعطور . نابلى

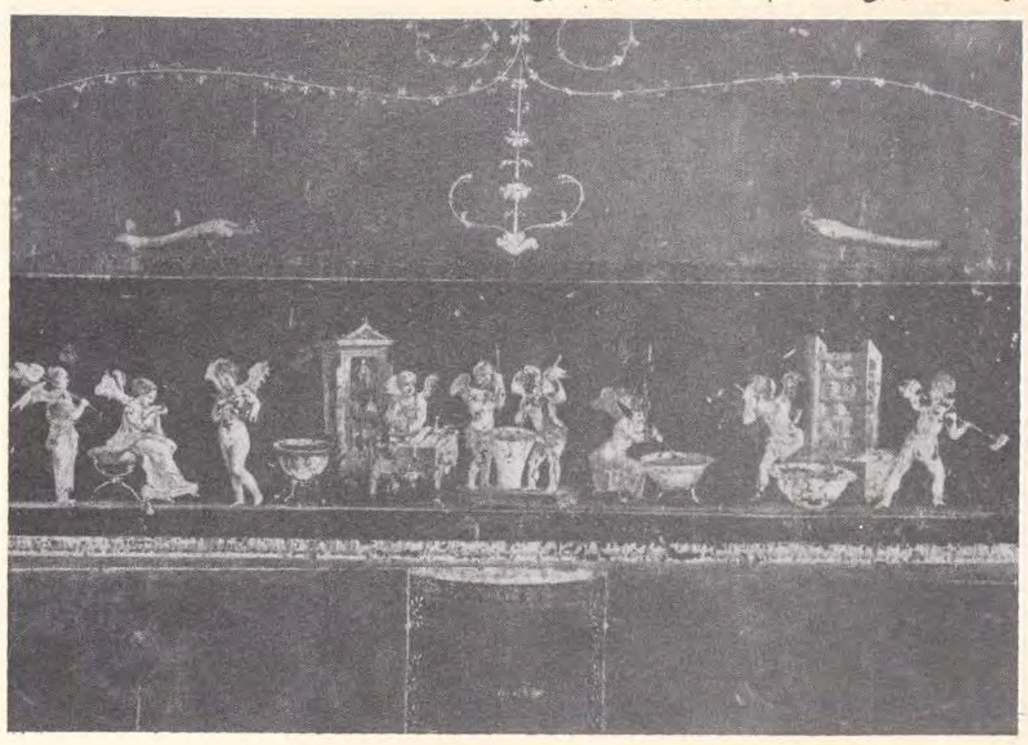




لوحة ٤٣٤ دار ڤيتى : آلهة الحب الصغار عاكفين على أعمال الفنون الدقيقة من صياغة وتكفيت . نابلى

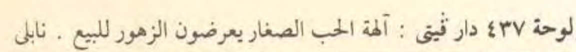


لوحة ٤٣٥ دار ڤيتى : آلهة الحب الصغار يعدّون النبيذ . نابلى





لوحة ٤٣٦ دار ڤيتى : آلهة الحب الصغار يعملون فى تجارة النبيذ المحفوظ فى الدنان . نابلى

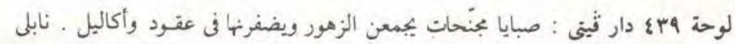


لوحة ٤٣٧ دار ڤيتى : آلهة الحب الصغار يعرضون الزهور للبيع . نابلى

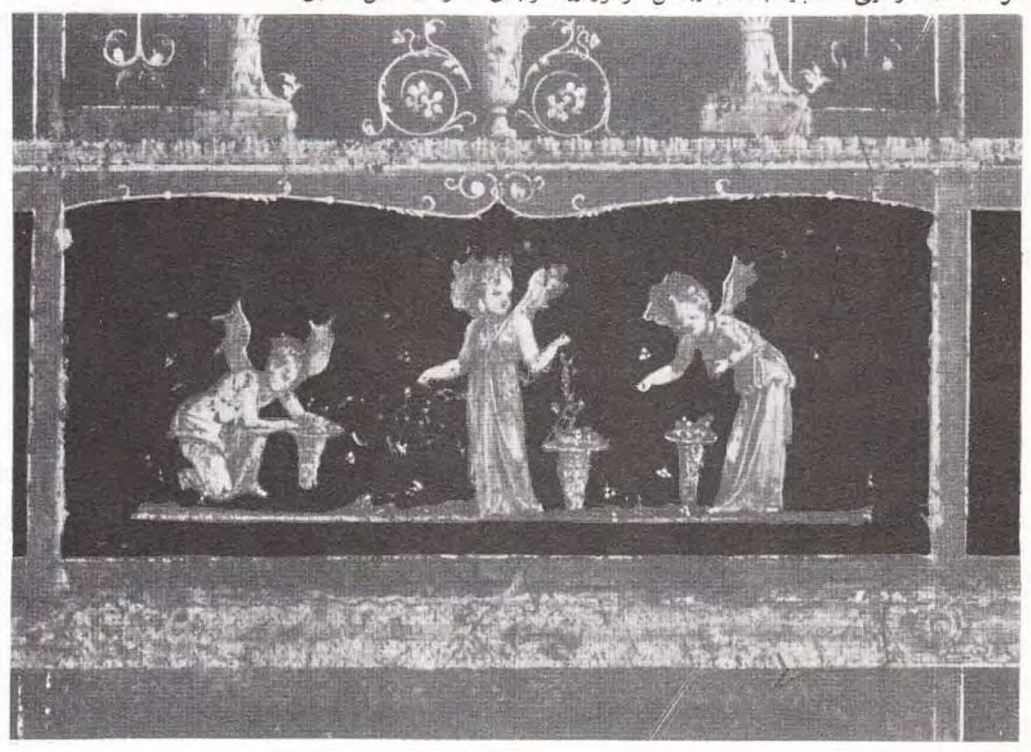


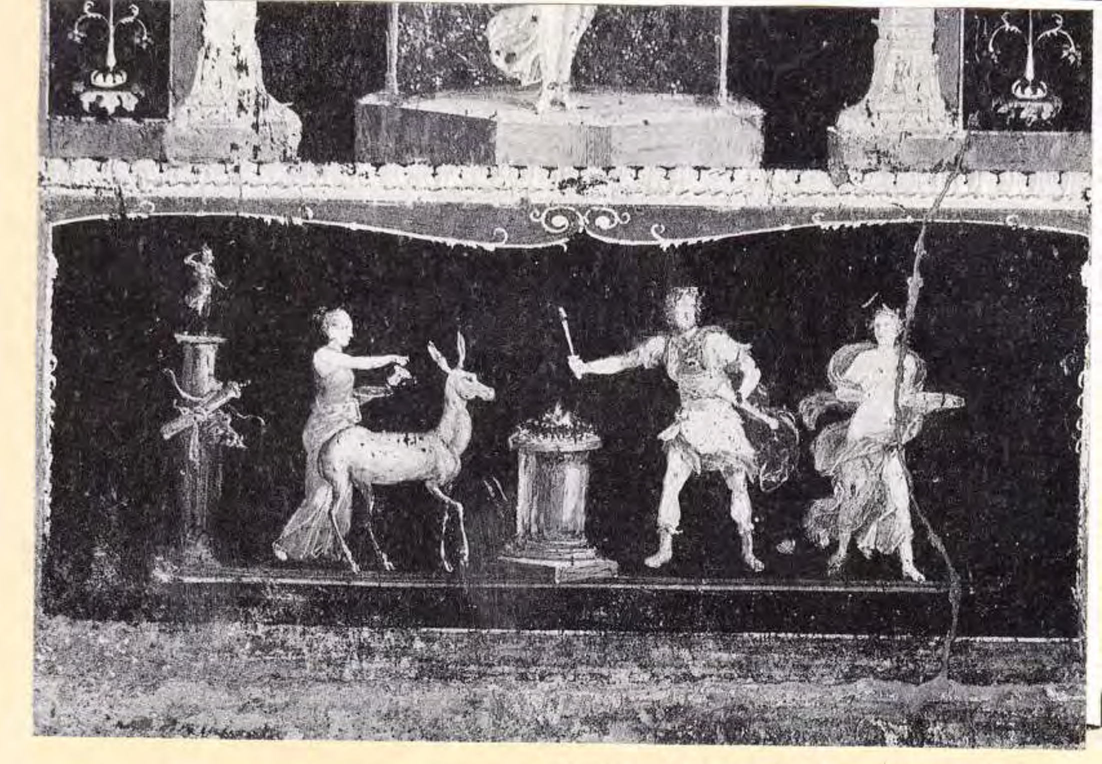


لوحة ٤٣٨ دار ڤيتي : آلهة الحب الصغار يصاحبون موكب باكخوس الماجن . نابلى .

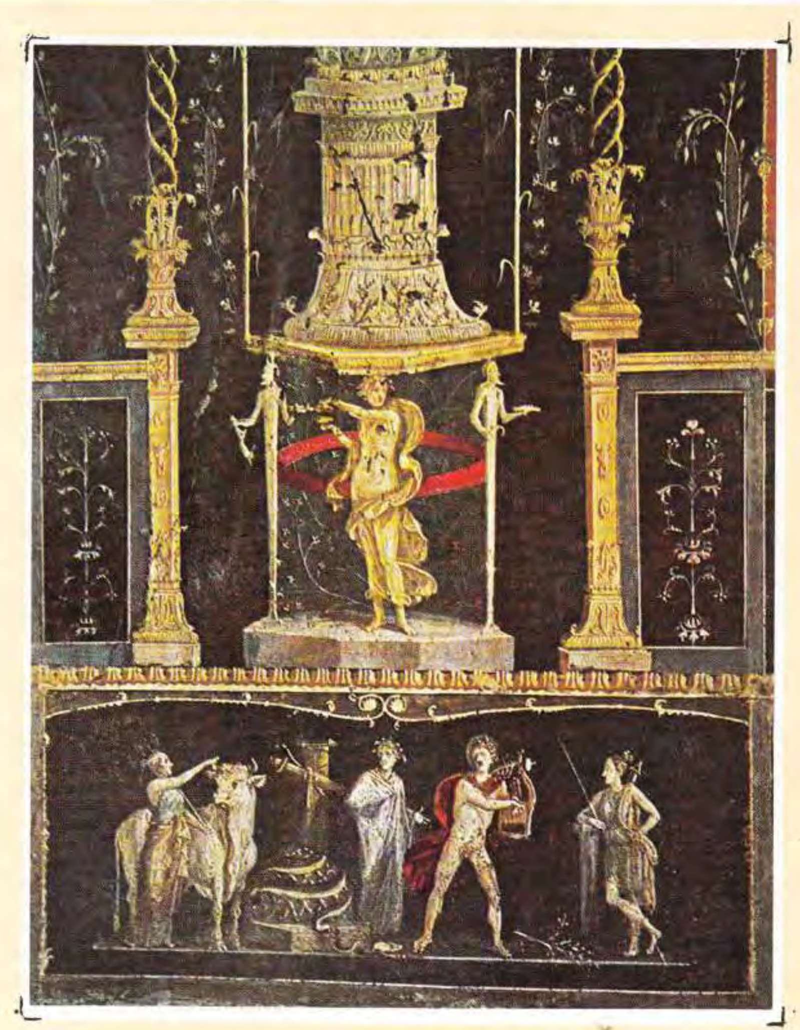


لوحة ٤٣٩ دار ڤيتي : صبايا مجنّحات يجمعن الزهور ويضفرنها فى عقود وأكاليل . نابلى





لوحة ٤٤٠ دار ڤيتى : الظبية المقدسة فداء لإيفيجينيا . نابلى



لوحة ٤٤١دار ڤيتى : ديـانا وأبـوللو
عازف القيثارة وقاتل الأفعوان پيثون
يستقبلان وفداً من أهالى دلفى . نابلى

فتارة نرى ولدان الحب فى الصور البحرية مخالطين الحيوانات البحرية فيقودون ما اقتنصوه منها فى موكب فينوس عبر الأمواج ، وتارة أخرى يمتطون حوريات البحر العاريات . ومن هذا المنطلق رسم الفنان أحد ولدان الحب وهو يغرس قدميه فى ظهر سرطان البحر قابضاً بيده اليسرى على اللجام الذى شدّه إلى أحد مخالب الحيوان ، رافعاً اليد اليمنى عالياً وكأنه يستحث سرطان البحر بسوطه . وما من شك فى أن مبعث سحر هذه اللوحة ينبثق من التباين بين جسم الصبىّ الغضّ وحيويته الحركية المتدفّقة من ناحية وبين جمود قوقعة سرطان البحر الصلبة الساكنة من ناحية أخرى (لوحة ٤٤٢) .

* * *

المناظر الطبيعية

يعدّ كثير من النقاد شيوع رسم المناظر الطبيعية فى التصوير الرومانى مظهراً لأصالة الفن الرومانى ، فالرومان على الرغم مما أحرزوه من سيادة على العالم القديم ظلوا فى قرارة نفوسهم أقرب إلى البدائية التى نشأوا عليها وتتجلى أولى ما تتجلى فى حنينهم إلى حياة الريف فى ميدان الأدب مثل القصائد الرعوية «بوكوليكا» والأراجيز الزراعية «جورجيكا»(٨) للشاعر اللاتينى ڤرچيل التى تستوحى حياة الريف وتمسّ وتراً حساساً فى النفوس ، ثم تتجلى مرة أخرى فى ميدان الفنون فى الصور التى تسجّل أحداث ملحمة الأوذيسيا الإغريقية فى تل الإسكويلينوس واللوحات الجدارية المصورة التى تزيّن دار ليڤيا فوق تل الپالاتينوس والصور الزخرفية المستوحاة من حياة الرعاة فى دور مدينة پومپيى . غير أننا نجانب الصواب إذا رددنا ذلك كله إلى مجرد تعلق الرومان بالطبيعة وشغفهم بتصويرها حنينا إلى ماضيهم البعيد . ففى الحق إن هذه المظاهر الفنية تستند فى جوهرها إلى التقاليد الفنية المتأغرقة ، وقديماً كتب أفلاطون عن فن تصوير المناظر الطبيعية وكيف أن المصورين أپيللس وپروتوجنيس ولعا برسم صور حيّة يبدو فيها الشخوص وهم يجرعون الخمر تحيط بهم عناصر الطبيعة من ثمار وأزهار ، وكيف أن هذين المصورين قد برعا فى إضفاء الخيال على تلك المشاهد بما يجعلها تخرج عن المألوف وتأسر الألباب ، ومن ثم فإن الاتجاه نحو تسجيل الطبيعة فى نماذج النحت والتصوير التى نشاهدها فى روما وپومپيى لم تكن ابتكاراً رومانياً بأى حال . على أن ثمة عاملاً جوهرياً أدى إلى زيادة اهتمام الرومان بهذا اللون من التصوير هو أن الحضارة الرومانية كانت حضارة حضرية انحصرت فى المدن مما أدى إلى رد فعل جارف فى الولع بمشاهد الطبيعة الخلوية والتردد على الدور الريفية للتخفّف من أعباء الحياة . وهكذا نجد تلك الزخارف المصوّرة واللوحات المنقوشة التى تمثل الطبيعة الواقعية أشبه ما تكون فى ميدان الفن التشكيلى بأشعار ڤرچيل وهوراس فى ميدان الأدب . وتكشف لنا هذه الحقيقة عما فى هذا اللون باختلاف مجاليه التشكيلى والأدبى من صنعة تبعد به عن التلقائية الخالصة أو النقل الواقعى الخالص ، إذ هو ينطوى على الكثير من الخيال حتى لكأن مشاهده وليدة الرؤى والأحلام ، وقد تبدو فى كثير من الأحيان وكأنها مناظر مسرحية . وما أكثر ما نلمح فى هذه المناظر صوراً لتماثيل ومعابد ومقابر وقناطر ، وبين الفينة والفينة نلتقى بالتماعة ضوء ومبان غريبة الطراز لا يجرؤ معمارى على تنفيذها



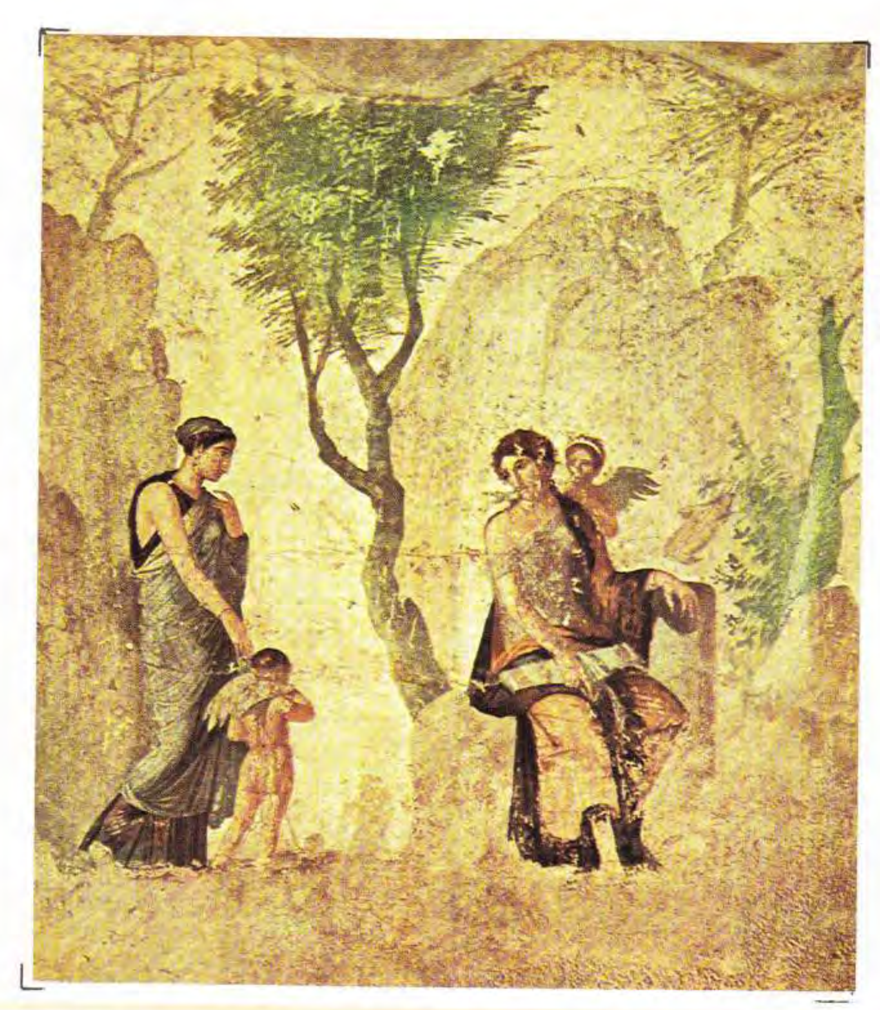
لوحة ٤٤٢ دار ڤيتى : إله الحب الصغير يمتطى سرطان البحر . نابلى

فى عالم الواقع مما يعزّز الرأى القائل بأن هذه المناظر وليدة الخيال الخصيب أكثر مما هى تسجيل أمين للطبيعة . وهكذا أحيت روما نوعاً من الفن التشكيلى بلغ على أيدى الرومان أوج ازدهاره ، وإن لم يكن الرومان هم مبتدعوه إذ الراجح أنه فن سكندرى الأصل متأغرق الطابع ، وكانت المناظر الطبيعية فى بعض الأحيان تغطى جداراً كاملاً للإيهام بالإطلال على حديقة غناء ، وأحياناً أخرى كانت الأفاريز المحتشدة بمشاهد الطبيعة تطوّق جدران الغرف ، هذا إلى الصور الصغيرة المستقلة المنقوشة التى يخالها المرء جزءاً من مشاهد الحياة الخارجية يتطلع إليها من خلال نوافذ مفتوحة .

ومنذ «الطراز الثانى» غدا رسم المناظر الطبيعية من الاهتمامات التى تشغل حيّزاً كبيراً فى تصوير الموضوعات الأسطورية والملحمية . وبعد ظهور المناظر الطبيعية لأول مرة بالأسلوب الانطباعى فى إفريز دار لڤيا بمصاحبة العناصر المعمارية الكلاسيكية وصور الشخوص اتجه تصوير المناظر الطبيعية إلى أسلوب العجالات المُجْملة التى يمتزج فيها الجلاء والعتمة ضوءاً وظلاً باللمسات المقتضبة الموحية بالشكل واللون والحركة وهو ما أطلق عليه الرومان اسم «الفن المُجمل» Ars Compendiaria الذى يحمل بوادر الحيل الإيهامية التى طبّقها أصحاب المذهب الانطباعى المعاصر ، حيث يختفى محيط الأشكال فى الجو المحيط ، وحيث يوحى الفنان بأشكاله من خلال علاقات لونية بسيطة ومن خلال التلاعب بالضوء والظل . وكان تصوير الشخوص ــ وخاصة فى المناظر الطبيعية من «الطراز الرابع» ــ يتم بالتلميح عن طريق لمسات لونية أو ومضات ضوئية ، ولذا كانت لقاءات الضوء والظل فى بعض الصور عنيفة توحى بحركة دافقة فى المنظر الطبيعى الساكن . وكثيراً ما يخيل إلينا ونحن نشهد ومضات متقطّعة تشيع فى المنظر الطبيعى ضبابية راجفة أننا أمام موكب من نسج الأحلام سرعان ما يتلاشى مع توقّف تلاعب الظل والضوء ، كما يخيل إلينا أن ثمة نسيماً يموّج سطح الألوان .

ونشهد فى التصوير اليومبى أقدم أنماط فن تصوير المناظر الطبيعية ــ التى انحدرت فى الأصل من النقوش البارزة المتأغرقة ــ فى المناظر الأسطورية أو مشاهد الحياة اليومية المصورة بالأسلوب الكلاسيكى المحدث ، مثال ذلك مشهد كيوپيد يلقى جزاءه أو مصادرة ڤينوس لسهام كيوپيد (لوحة ٤٤٣ ، ٤٤٤) من پومبى حيث تجلس ڤينوس تحت شجرة تتطلع شاردة إلى ابنها الصغير كيوپيد بعد أن عهدت إلى إحدى ربات الحسن برعايته بينا هو يبكى بعد أن صادرت [أمه] جعبة سهامه وهى أحب لعبه جميعاً إلى نفسه عقاباً له على عصيانه أوامرها . ويتميز هذا الرسم بالرقة البالغة والعناية فى التصميم والتوفيق فى اختيار الألوان وخاصة فى ربة الحسن التى تبدو بالرغم من رقتها ورشاقتها على جانب من التحفظ والوقار . ويضفى اللون الأزرق الزاهى لثوبها الذى يلتف فى مكاسر خفيفة حول ساقيها بريقاً على المساحة البنية المائلة للاصفرار على اليسار .

ويتبين لنا أن المنظر الطبيعى اللطيف لم يصوِّر حديقة قصر ڤينوس كما هو متوقّع وإنما صوّر منظراً على غرار المناظر الطبيعية فى الفن المتأغرق ، تتوسطه شجرة مورقة وتضم خلفيته صخوراً وأشجاراً جرداء ، كما يسرى فى هذا المنظر التناغم الرهيف بين الحدث المصوَّر والمكان حتى يتخطى بروعته وكماله مشهداً آخر لا يقل لطفاً هو مشهد پان ينفخ فى مصفاره إلى جوار الحوريات (لوحة ٤٤٥) ، فنراه جالساً على صخرة ينتظر



لـوحـة ٤٤٣
بـومبى : كيـوبيـد يلقى عقـابه . متحف نـابـلى القومى

انتهاء عازفة القيثارة من أداء التصدير الموسيقى كى يشرع فى النفخ فى مصفاره بمصاحبة عـازفة المـزمار المزدوج أمامه حتى لنكاد نحس الأنغام تتسلل إلى آذاننا . وكـلا اللوحتين السـابقتين مـرسومتـان وفق الأسلوب الكلاسيكى ، فالتصميم وقور رصين والألوان متآلفة ، أما إذا أنعمنا النظر فى اللوحات التالية فسنشهد عناصر «الطراز الرابع» الانطباعية ، وسنلمس التغيير الشامل الذى طرأ على التصوير البومبى من حيث اختيار موضوعاته وخطط ألوانه . ففى مشهد لمجموعة من الأبنية فى إحدى البقاع الـريفية وقت الظهيرة (لوحة ٤٤٦) نرى حظيرة وصومعة ومنزلاً خفيضاً ذا صفوف ممتدة من النوافـذ تحيط بها جميعـاً مزرعة ، كما تبدو هنا وهناك بضع شخوص مرسومة بأسلوب «الفن المُجْمل» بقعاً من الظلال والضياء . وكما تنعكس ومضات الضوء الساطع على المبانى والشخوص تسقط عليها أيضاً بقع الظلال . وتبدو خلفية اللوحة مساحة بلا حدود من اللون الرمادى المائل إلى الاخضرار ، ويكاد المنظر كله يسبح فى جو غامض مبهم ينتمى إلى عالم غير عالمنا .

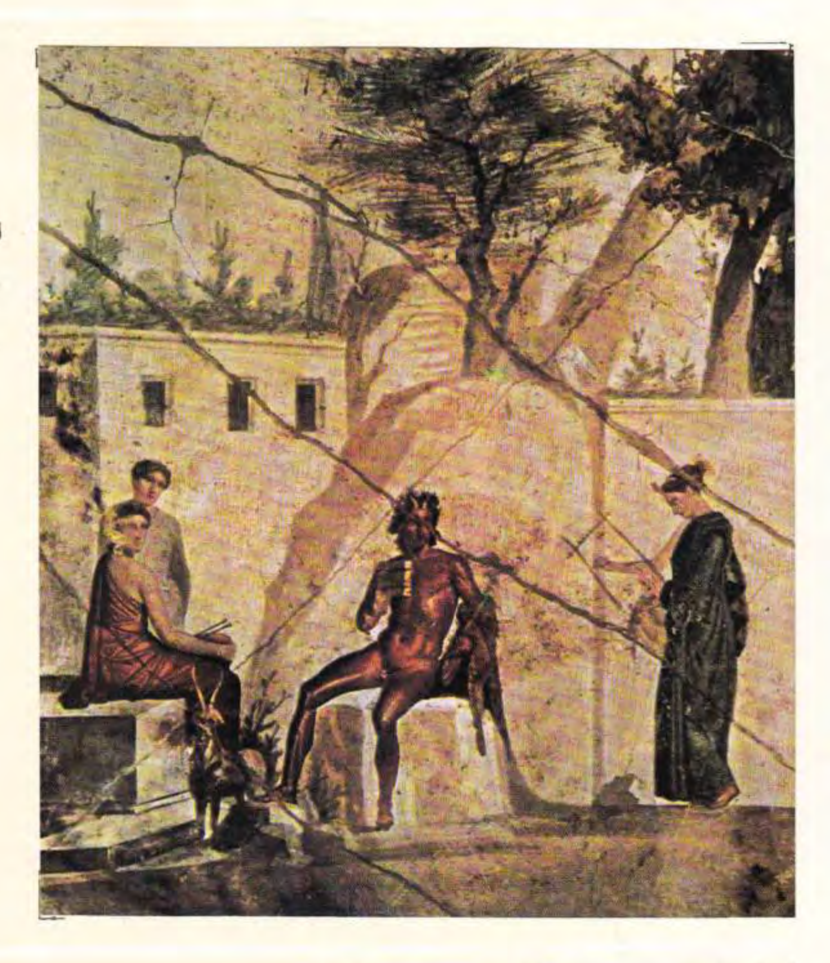
وثمة لوحتان ذواتا طابع فريد من الجمال الشاعرى والعاطفى أولاهما من المشاهد الرعوية الخلابة حيث يتوسط اللوحة هيكل معبد ينتصب فوق ربوة قائمة بذاتها تكتنفها التلال المغطاة بالأشجار ، ونشهد أحد الرعاة يسوق نعجة لتقديمها إلى المذبح قرباناً للآلهة بينما تناثرت بقية القـطيع لاهيـة وسط العشب الفسيح (لوحة ٤٤٧) . وتوحى المعالجة الحاذقة للضوء والمنظور فى اللوحة الثانية بالتراجع فى الفراغ حيث



لوحة ٤٤٤ بومبى : كيوبيد يلقى عقابه . تفصيل

نشهد مبنى دينْيا لعله جزيرة مقدسة يحيط بها خندق مائى يعبره جسر ذو قنطرة مقوّسة . وترتفع صخرتان شامختان مسنّنتان فى خلفية الصورة تحيط بهما أجمتـان من الأشجار . وتكشف طبيعـة المبانى عن قـداسة المكان ، ففى منتصف الصورة نرى صومعة مكرّسة لعبادة إحدى الأشجار المقدّسة ، وبالقرب منها معبدان صغيران ومجموعة من المحاريب وصومعة وتمثال منتصب فى أمامية الصورة لعله «لديانا لوسيفيرا» مصدر النور ، كما نرى بعض الأبقار السائرة فى تثاقل تحت الضوء . ويضفى منظر الراعى وهو يعبر الجسر تقتفى أثره العنزة نغمة رعوية على الصورة حيث يسبح كل شىء فى الضياء المنبعثة من السماء والماء (لوحة ٤٤٨) .

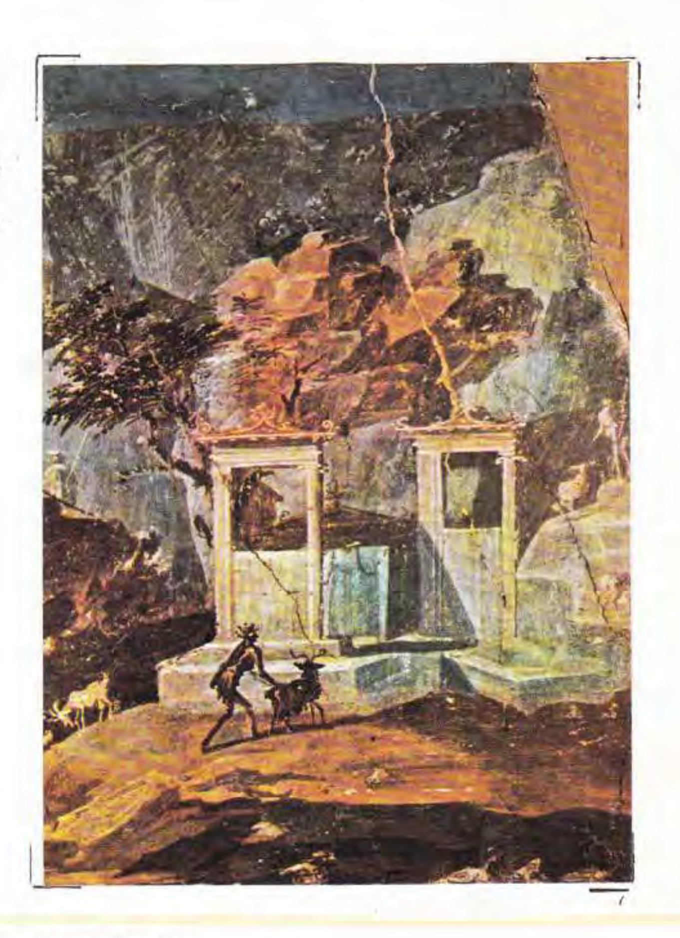
وما من شك فى أن المناظر التى تسجل الأماكن الحقيقية لها أهمية خاصة إلا أنه للأسف لم يحتفظ لنا الزمن منها إلا بالقليل النادر مثل مشهد المرفأ (لوحة ٤٤٩) ، فنرى أرصفة رسو السفن والفنار وأحد أقواس النصر وأعمدة تذكارية وقوارب الصيد وسفن المتعة ، كما نرى من حول الميناء المعابد والأروقة ودور السكنى والطرق والشرفات المسقوفة والمكشوفة . وتعد هذه اللوحة التى تمثل إحدى الموانىء الكامپانية واحدة من أروع المبتكرات الانطباعية فى الفن الكامپانى . وثمـة نسيم خفيف يداعب المسـاحة الـزرقاء من الميـاه المحصورة فيتألق سطحها تحت أشعة الشمس التى ينعكس بريقها الذهبى على الكتل المعتمة للأرصفـة مضيئاً قمم المبانى والنصب والتماثيل .



لوحة ٤٤٥ پومپى : پان والحورية .
متحف نابلى القومى

لوحة ٤٤٦ پومپى : مبان وقت الظهيرة . متحف نابلى القومى





لوحة ٤٤٧ پومپی : مشهد تقديم القربان .
متحف نابلى القومى

صور الحدائق والحيوان

كانت مناظر الحدائق المرسومة على جدران الأبهاء ذات الأعمدة والحدائق الحقيقية توحى بامتداد المنظر الطبيعى للنباتات وأعواد الزهور ، كما كانت جدران الغرف تغطىء أحياناً بصورٍ تُوهم الرائى بأنها مشاهد من الحقول أو الغابات التى تُرى عبر النوافذ ، فقد كان ساكن المدينة الرومانى كما قدمتُ يجد متعة حقيقية حين يقع بصره على ما يذكّره بجو الريف . ولعل مصدر هذا التقليد هو فكرة «البستان» Hortus الذى كان فى الماضى الغابر أحد مكوّنات المنزل الرومانى فيقدّم للأسرة احتياجاتها من الخضروات والفاكهة . وبمرور الوقت تطور «البستان» إلى «حديقة» Viridarium بشجيراتها وزهورها المنسّقة تنسيقاً بديعاً تجمّلها الفسقيات والنافورات المقدسة لحوريات المياه والغابات Nymphaea والتماثيل حيث تتضافر قوى الفن والطبيعة على خلق أروع الانطباعات . وأدّى هذا الذوق إلى ابتكار أسلوب جديد فى التصوير يتشابك فيه الطير والحيوان مع غصون الأشجار ، ثم ما لبث هذا الأسلوب أن فقد حيويته فعكف المصورون على تصوير مناظر طبيعية حافلة بالأشجار مغرقة فى الخيال بدلاً من تصويرها فى أشكال هندسية وكأنها نماذج توضيحية فى كتب علم النبات المدرسية .

ومع أن رسوم الفاكهة تظهر فى لوحات «الطبيعة الساكنة» إلا أنه من النادر أن نرى بساتين الفاكهة مصورة فى المناظر الطبيعية بپومپی . ومن بين هذه الصور النادرة منظران اكتشفا فى پومپی يمثلان أشجار الفاكهة ، أحدهما لشجرة تين مثقلة بثمارها الناضجة التفّت حول جذعها حيّه تسعى إلى أعلى لتتصيّد عُش



لوحة ٤٤٨ بومبى : موقع مقدس . متحف نابلى القومى

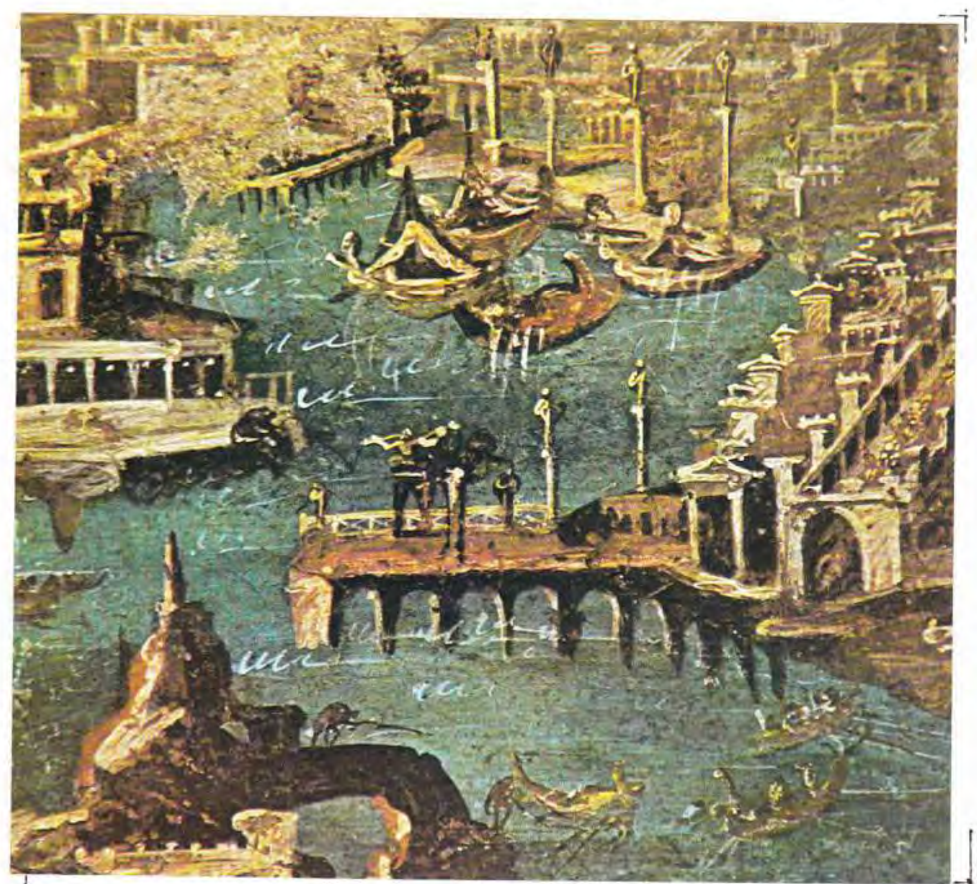
طائر مختبىء بين أوراقها (لوحة ٤٥٠) ، والثانية لطائر البلشون [مالك الحزين] فى الحديقة وقد نفّذها المصور بعناية شبيهة بعناية فائقة شبيهة بعناية عالم الطبيعة مُبْرزاً الأغصان والأوراق بدقة متناهية وتنوّع درجات اللون الأخضر فى الشجرة الواحدة والاختلافات بين سيقان الأوراق وسيقان الثمر (لوحة ٤٥١) .

وكانت الطيور تلعب فى معظم مناظر الحدائق والبساتين دوراً هاماً سواء كانت من الطيور المألوفة أو المجلوبة من مناطق نائية يصوّرها الفنان بواقعية وحيوية كاليمام وطائر العقعق والبلابل وعصافير الجنة محلّقة فى الجو أو حاطّة على الأغصان أو الأرض (لوحة ٤٥٢) أو على حواف الأوانى (لوحة ٤٥٣) ، تبدو فى رفرفة أجنحتها لمسة الحيوية والحركة فى مقابل سكون النبات والشجر . وعلى الرغم من أن المصور اليومبى كان يتأمل الطير بعين عالم الطبيعة الفاحصة إلا أنه لم يتخل قط عن ميله الزخرفى الغريزى .

وتقدم لوحة فسيفساء طائر العنقاء «فينيكس» مفهوما جديدا فى التكوين الزخرفى ، إذ تأثرت خلفيتها بالفن الشرقى تأثّراً عميقاً ، فيبدو الطائر فى منتصف لوحة الفسيفساء تحيط برأسه هالة مُشعّة . وينتمى هذا الطائر الأسطورى الذى ينتصب فوق قمة جبل محوّرة إلى مجموعة الرموز الامبراطورية ، وكان يُمَثَّل فوق العملات النقدية رامزاً إلى خلود الامبراطورية . وتتأكد رمزية الطائر بظهوره منفرداً وسط الورود المتناثرة التى ترمز بدورها إلى البعث ، ويكاد التكوين الفنى كله أن يكون مستعاراً من الفن الساسانى . وكانت هذه اللوحه التى ترجع إلى حوالى القرن الخامس الميلادى تكسو أرضية فناء إحدى الدور السورية ، فقد امتدت فوق مربع طول ضلعه أربعة عشر متراً (لوحة ٤٥٤) .

وقد عرف الرومان عن طريق مستعمراتهم عبر البحار وخاصة مصر مختلف أنواع الحيوان الغريبة ، ومن ثم زخرت لوحاتهم الفسيفسائية بهذه الموضوعات المصرية التى تكشف عن ميل الفنانين إلى تناول موضوعات الحيوانات المنتشرة على شاطىء النيل مثل التماسيح وأفراس النهر (لوحة ٤٥٥) . ولم يقنع الفنانون بتصوير الحيوانات الأليفة والمفترسة والغريبة فى لحظات سكونها بل وخلال اقتتالها أيضاً مثل لوحة الفسيفساء الواقعية التى تنقسم إلى لوحتين تصور العليا منهما هرّا ينقضّ على فريسة من أنثى الدجاج البرّى وقد تألّقت عينا الهرّ بالوحشية والإحساس بالفوز معاً بينما تعبّر عينا الدجاجة عن القنوط والاستسلام . وإذ كان هذا النوع من الطير يختال بجمال ريشه المتعدّد الألوان حرص الفنان على تآلف ألوانه مع لون الهرّ ومع خلفية اللوحة التى يسودها اللون العسلى الداكن وإن أخذ يخفّ تدريجيا حتى ينتهى إلى الخط العسلى ليشكّل فاصلا بين اللوحة العليا واللوحة السفلى التى تصوّر ذكراً من البط بجانب أنثاه قرب ضفّة مجرى مائى وقد غرست الأنثى منقارها فى غصن زهر ، بينما ربض الذَّكَر إلى جوارها ساكناً وانبسطت أمامها زهرتان ، وحطّ على سطح الماء أربعة من طير السنورس تمدّ مناقيرها لالتقاط أعشاب الشاطىء بينما نرى فى الجانب الأيمن من اللوحة سرباً من الأسماك يحاول أكبرها التهام أصغرها (لوحة ٤٥٦) . وما أشدّ الشبه بين لوحة الكائنات البحرية من الفسيفساء (لوحة ٤٥٧) ولوحة للفنان المعاصر خوان ميرو التى تحمل نفس الاسم ونفس السمات وتكشف عن الحياة الغريبة التى تسود أعماق البحار الخاضعة لقانون الغابة ، فنرى

لوحة ٤٤٩ ستابييه : مرفأ . متحف نابلى القومى

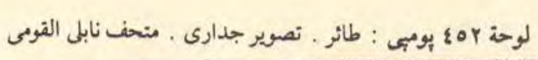




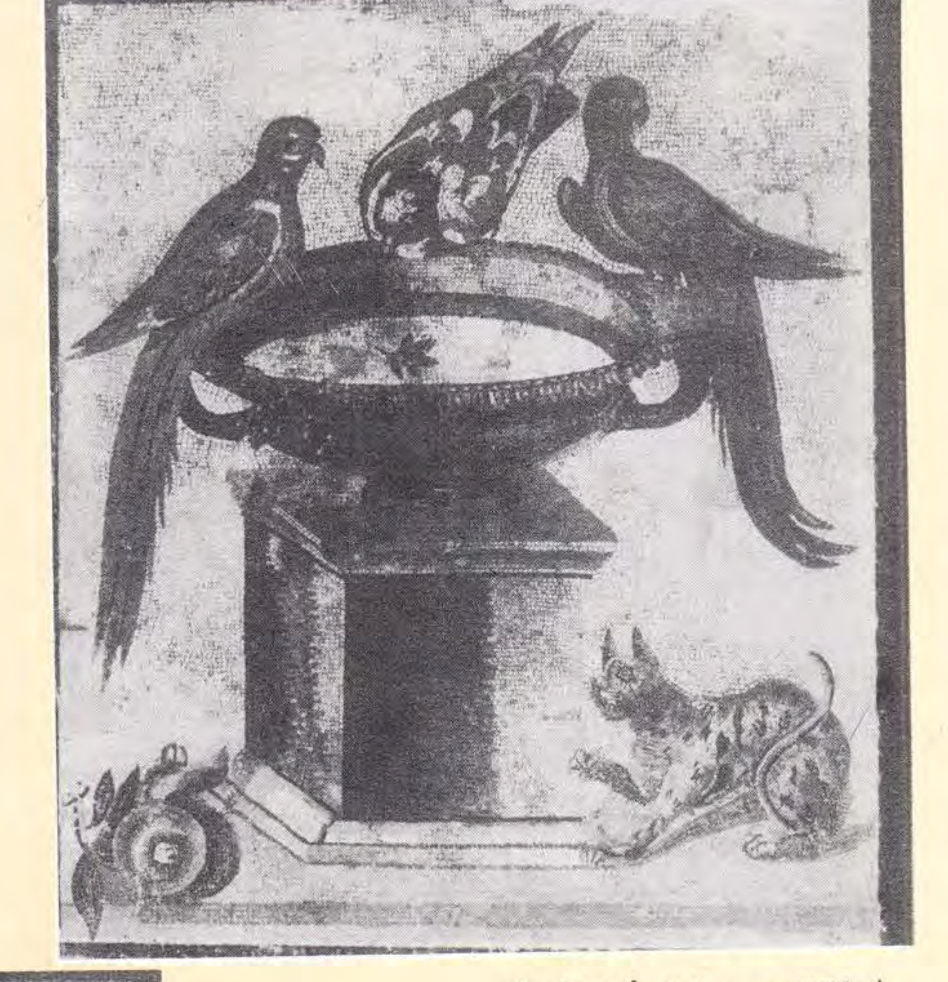
لوحة ٤٥٠ پومپی : حيّة تتسلق شجرة تين . تصوير جدارى . متحف نابلى القومى



لوحة ٤٥١ پومپی : طائر البلشون فی الحديقة .
تصوير جداری . متحف نابلی القومی



لوحة ٤٥٢ پومپی : طائر . تصوير جداری . متحف نابلی القومی



لوحة ٤٥٣ پومپى : طائران يحطّان على حافة آنية .
فسيسفاء . متحف نابلى القومى



لوحة ٤٥٤ پومپى : طيور وحيوانات فرس البحر والتماسيح .
فسيسفساء . متحف نابلى القومى

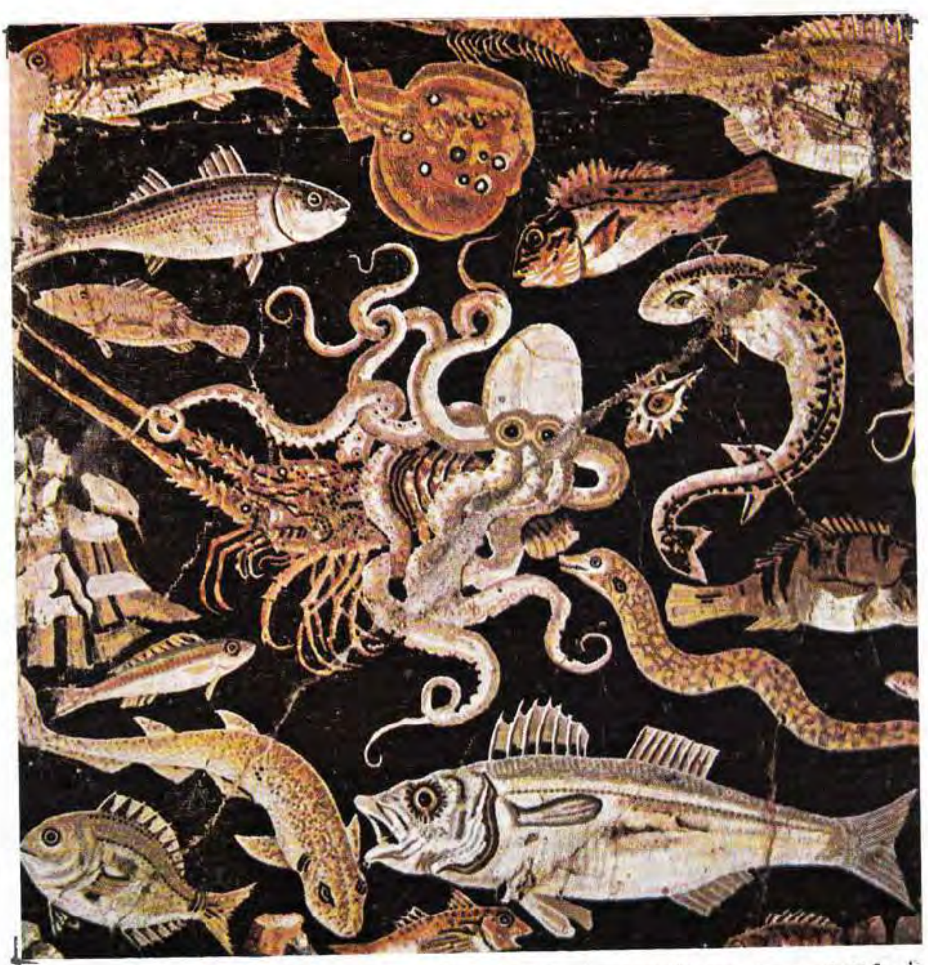


لـوحة ٤٥٥ پـومبى : طائـر العنقاء [فينيكس] . فسيسفـاء رومانية من سوريا . بإذن من متحف اللوڤر .



لوحة ٤٥٦ پـومبى : أعـلى هـرّ ينقض على دجاجة بّرية

أدنى : ذكر البط إلى جوار أنثاه على ضفة مجرى مائى . بإذن من متحف نابلى القومى



لوحة ٤٥٧ پومپى : مشهد كائنات بحرية . فسيفساء . بإذن من متحف نابلى القومى .

الأخطبوط فى منتصف اللوحة يلفّ بأذرعه الرهيبة جرادة البحر ويعتصرها بعنف وضراوة . ونرى فى أدنى اللوحة سمكة كبيرة تفتح فمها لالتهام سردينة صغيرة لا تملك الدفاع عن نفسها ، ولا جدال فى أن المصوِّر قد وفِّق فى الإيحاء بنبض الحياة والحركة فى أنحاء اللوحة .

ولقد أتاحت المباريات الدموية التى كانت تجرى فى حلبات الملاعب الرومانية فرصاً مواتية للفنانين لدراسة عادات الوحوش الكاسرة وتفاصيل بِنْياتها ، ومن ثم ظهرت الزخارف الجدارية ولوحات الفسيفساء التى تصوّر مناظر صيد الحيوانات الضارية بأفريقيا وعلى ضفاف النيل من النمور وأفراس البحر والثيران الوحشية (لوحة ٤٥٨) .

* * *

تصوير الطبيعة الساكنة

وإذا كانت الطبيعة الساكنة قد حظيت بمكانة مرموقة فى التصوير الجدارى القديم وخاصة فى كامپانيا حيث اكتُشفت نماذجها فى پومپى وهرقلانيوم وستابييه إلا أنه لا يجوز الادعاء بأن المصورين الرومانيين والكامپانيين هم مبتكرو تصويرها ، فلقد بلغ جملة من المصورين وفنانى الفسيفساء اليونانيين من العصر



لوحة ٤٥٨ يومبى : قنطور يصارع النمور . فسيفساء رومانية . بإذن من متحف برلين الشرقية

المتأغرق شهرة رائعة بتصاويرهم للأدوات الدقيقة والمأكولات والمشروبات بل وللفتات المتساقط من موائد الطعام . ويحدّثنا بلينيوس عن فنان الفسيفساء سوسوس الذى أشاعت لوحته المعروفة باسم «الأرضيـة المُهمَلة» فى غرفة الطعام ضجّة كبرى فى أوانها . وكان أشهر مصورى الطبيعة الساكنة وفق ماروى بلينيوس هو بيرايكوس الذى رسم صوراً للمأكولات والذبائح ولمشاهد داخل حوانيت الحلاقين والإسكافيين باعها بأثمان تفوق ما كانت تُباع به صور كبار الفنانين . وكان تصوير الطبيعة الساكنة يواكب روح عصر لم يقنع بتصوير ما يُقدَّم على المائدة مما لذّ وطاب من صنوف الطعام فحسب بل أولع كذلك بمعدات المائدة من أدوات فضية وأكواب وآنية زجاجية وخزفية ، وكذلك بتسجيل عادة تقديم الهدايا إلى الضيوف المدعوين إلى ولائم العشاء Xenia ، وكانت تقليداً متعارفاً عليه بين سائر المستويـات الاجتماعيـة ابتداء من مـائدة هوراس المتواضعة حتى ولائم تريمالكيو الباذخة .

ومن بين الموضوعات الأثيرة فى تصوير الطبيعة الساكنة كانت الكروم بأنواعها وثمار بساتين الفاكهة والأسماك والدواجن وطيور الصيد ومختلف أنواع الفاكهة من التين الطازج والمجفّف والخوخ والبرقوق والزبيب والعنب بل والفواكه التى استُحدثت زراعتها فى إيطاليا مثل الكرز ، والفواكه المستوردة من البلاد النائية مثل البلح والأناناس ، وكذلك حيوانات الصيد وطيوره مثل الأرانب البرية والدجاج البرّى وطائر الحجل . كما أوحت الخلجان والأنهار للمصور وفنان الفسيفساء بموضوعات متنوعة تتناول شتى الكائنات البحرية .

وعند ظهور «الطراز الثالث» برسومه الدقيقة الرقيقة رقة المنمنمات اقتفت تصاوير الطبيعة الساكنة أثره فرقّت هي الأخرى ، وقدمت أسلوباً زخرفياً محوّراً للطيور والزهور إلى أن أعاد «الطراز الرابع» ذوق البهرجة والتنوّع الملحوظ للموضوعات الطبيعية . ومع بقاء الموضوعات المصوّرة على ما هي عليه ، أعني الفواكه وطيور الصيد والأسماك وكل ما يقدم في الولائم الفاخرة ، إلا أن تغييراً جذريا طرأ على مفهوم الصورة ، إذ احتلت النظرة الانطباعية التي طغت على تصوير المناظر الطبيعية مكانها في تكوين لوحات الطبيعة الساكنة وخطة ألوانها . والغريب أنه على الرغم من ذيوع صور الطبيعة الساكنة إلا أنه لم يُفسح لها قط مكان الصدارة في الزخارف الجدارية بل كانت دائماً تحتل مكاناً ثانوياً مثل الأفاريز المقسّمة إلى لوحات منفصلة ، أو مثل الزخارف الصغيرة المحيطة كالإطار باللوحة الرئيسة ، وإن ظهرت أحيانا في مشاهد قائمة بذاتها تجذب الأنظار بألوانها البهجة النضرة ولكنها تخلو من أي تصميم فني حقيقي .

ولقد صوّر الفنانون الكامپانيون هذه الموضوعات بتلقائية عجيبة وبإحساس بالمتعة التي لم يكن مصدرها ثراء الموائد الفاخرة المكتظة بالأواني البللورية والأوعية الفضية فحسب بل كذلك مشاهد السوق في الفورم ، فقد كانت للفنان قدرة على النفاذ إلى أسرار الطبيعة فضلاً عن إدراكه الغريزي لطبيعة الحيوان فصوّره في أوضاعه الواقعية دون أن تخلو صورة من لمسات فكاهية مثل أرنب يغامر بابتلاع عنقود من العنب الطازج ، أو طائر ينقر حبّة من حبّات الكرز أو تينة شهيّة أو ديك ينصرف في كبرياء شامخ عن سلّة مليئة بينما هو يتحرّق شوقاً إلى تذوّق محتوياتها . واعتاد الفنان الكامپاني تنسيق موضوعات الطبيعة الساكنة تنسيقاً جذاباً مذهلاً فيبسط لحوم الصيد والأسماك والفاكهة فوق سطح خشبي مستو أو أكثر على موائد الطعام أو رفوف الصوانات ، إذ كان يؤمن بضرورة جذب اهتمام المشاهد عبر التنسيق الحاذق في توزيع المستويات فضلاً عن التزامه بالمظهر الطبيعي من خلال لمسات آسرة من اللون وومضات راجفة من الضوء كي يضفي الحياة على جمود الذبائح والأطعمة المعدّة .

ومن دار چوليا فيلكس الريفية بالقرب من پومپي نعرض صورتين للطبيعة الساكنة ينتميان إلى «الطراز الثاني» رُتّبت الموضوعات في أولاهما (لوحة ٤٥٩) على مستويين يشمخ بينهما إناء بللوري ضخم مكدّس بأنواع متعددة من الفاكهة التي تتميز بقدر من البراعة في التجسيم والصقل والتلوين يوحي بنضارتها . وسقطت من الإناء تفاحة ورمانة انشطرت عند سقوطها فتناثرت حبّاتها . وعلى الرفّ الأدنى وعاء خزفي ملىء بالعنب وقد استندت عليه أمفورا صغيرة ذات أذنين قد أُحكم غلقها ، ولعلها تحتوي على الزيتون أو الزبيب أو العسل . ونحن لا نجد في هذه الصورة أي أثر للأسلوب الانطباعي الذي تميّز به «الطراز الرابع» إذ نُفّذت كل ثمرة وكل آنية بمنتهى العناية والاهتمام حتى بأصغر التفاصيل التي نلمسها في أسلوب المدرسة الفلمنكية الشهيرة خلال القرن السابع عشر أكثر مما نجدها عند المصورين القدامى . وتفد صورة البيض وطيور الصيد (لوحة ٤٦٠) أيضاً من دار چوليا فيلكس ، ونرى عناصرها مصفوفة فوق مكعب مستطيل رُسم بدقة هندسية شديدة . وحرص الفنان على توفير التوازن بين الكتل المختلفة بمهارة فائقة ، فعلى حين نشهد في أقصى اليسار وعاءً برونزياً تعلوه مغرفة وفي الوسط صحناً ممتلئاً بالبيض ، نرى إلى اليمين آنية أوينوكويه من المعدن المصقول ذات فوّهة ثلاثية الفصوص ومقبض أنيق ، وعلى الحائط وفوق



لوحة ٤٥٩ يومبى : أوانى الفاكهة وأمفورا . من دار چوليا فيلكس فى يومبى . متحف نابلى القومى



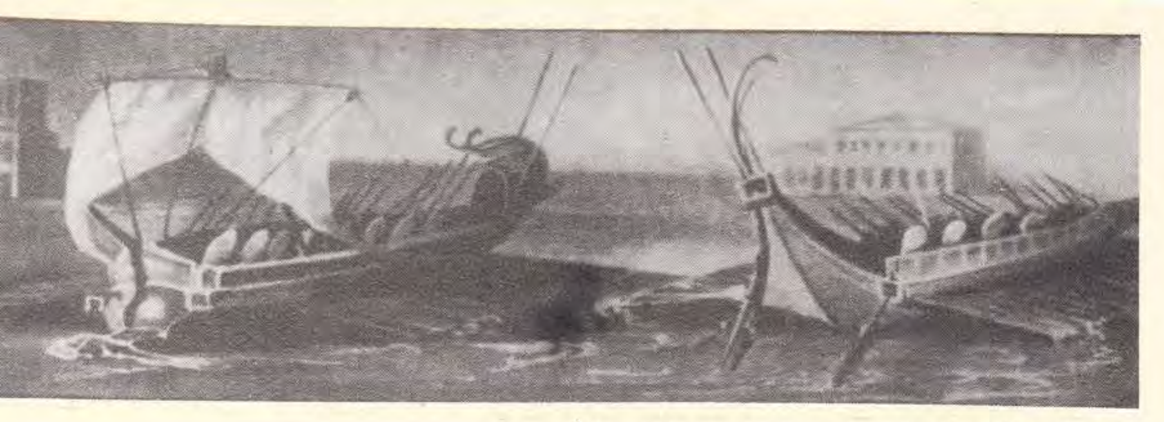
لوحة ٤٦٠ يومبى : بيض وطيور من دار چوليا فيلكس فى يومبى . متحف نابلى القومى

صحن البيض مباشرة عُلّقت أربعة طيور من مناقيرها فى تكوين متراصف . وثمة أمفورا أسطوانية صغيرة بيضاء ترتكز فوق المكعب المستطيل وقد خُتِمت فوهتها وعليها كتابة لا تكشف عما تحتويه أو عن اسم المصوِّر ، ومن فوقها منشفة ذات شُرّابات معلّقة على الحائط . ويسيطر على التكوين الفنى تراصف رياضى ينسّق محتويات اللوحة فالبيض وطيور الصيد فى الوسط وعلى الجانبين الآنيتين المصقولتين وقد سُلِّط عليهما رذاذ من الضوء سقط على العنق والبدن وعلى سطح البيض الأملس فضلاً عن ريش الطير ، على حين تتدلى المنشفة بطيّاتها الرشيقة مُضْفية لمسة من الرقة تتضاءل معها صرامة التكوين إلى حد ما .

* * *

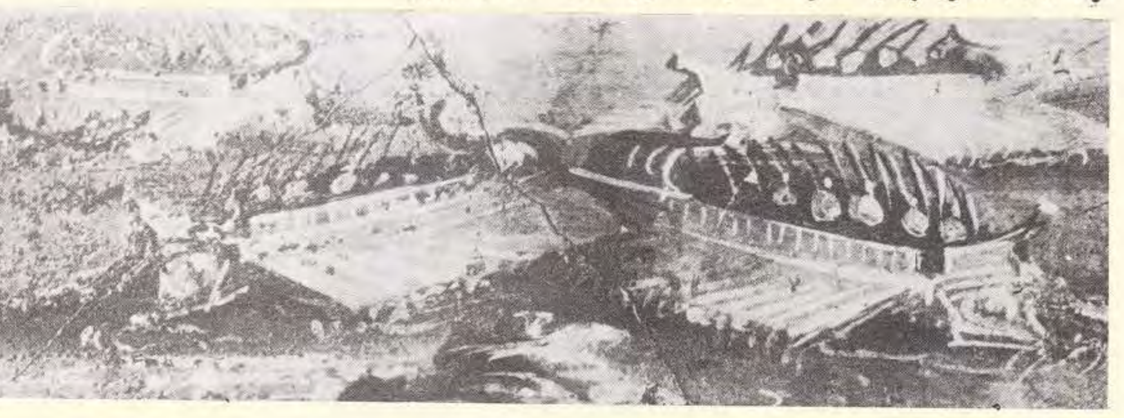
المنظور فى التصوير الرومانى

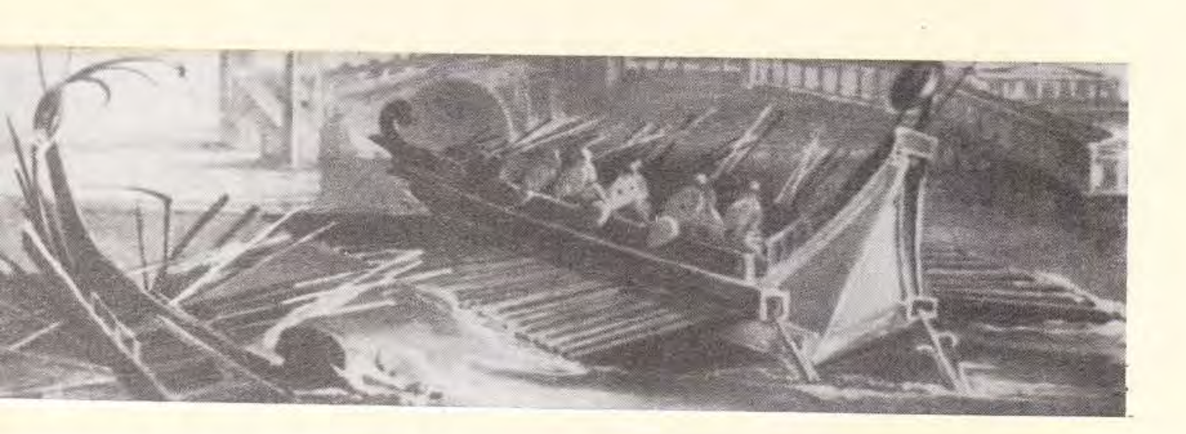
ما إن فطن الفنان الرومانى إلى نظرية التضاؤل النسبى[٩] فى النصف الثانى من القرن الخامس ق . م . حتى مضى يطبّقها فى منجزاته خلال العصر الرومانى كله وإن حاد عنها عند رسم المشاهد المعقّدة ، فبدت السفن فى الصور الجدارية بدار ڤيتى فى يومبى خاضعة لهذه النظرية سواء كانت ذات أشرعة (لوحة ٤٦١) أو دونها (لوحة ٤٦٢) وقد غاصت مجاذيفها فى الماء وظهر ملاّحوها على سطحها .



لوحة ٤٦١ : المنظور الرومانى . سفن حربية . تصوير جدارى . دار ڤيتى . **پومپى**

لوحة ٤٦٢ : المنظور الرومانى . سفن ذات أشرعة . تصوير جدارى . دار ڤيتى . پومپى

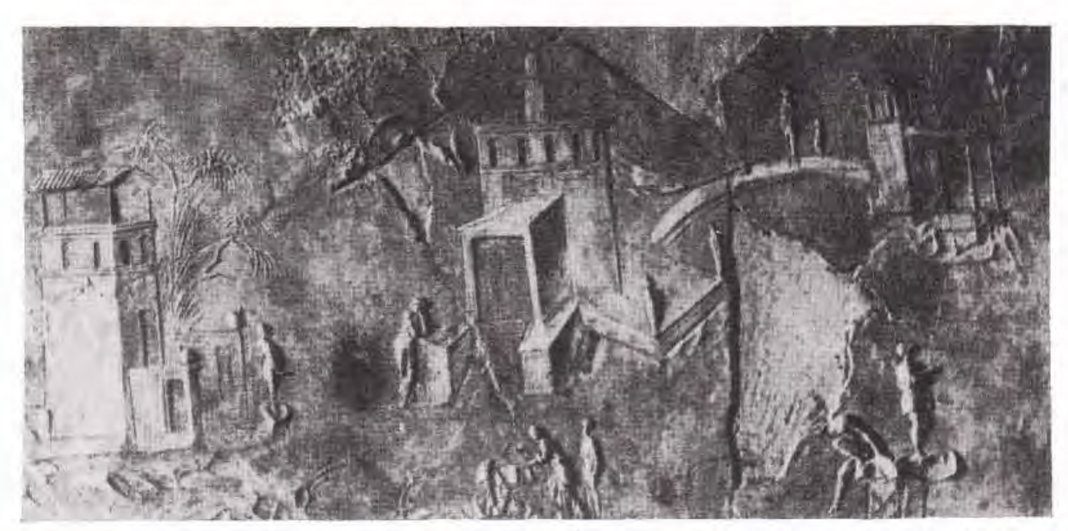




وتكشف لوحات التصوير الجدارى فى پومپى وهرقلا نيوم عن مدى ما وصل إليه الفنان فى تطبيق مبادىء المنظور الخطّى [١٠] سواء فى العصر الإغريقى أو فى مستهل العصر الرومانى الامبراطورى عندما شاع استنساخ لوحات التصوير الإغريقية مع إضافة تعديلات طفيفة إليها . ونحن إذا أنعمنا النظر فى أشكال قطع الأثاث وضاهينا بين المقاعد والمساند والمناضد فى النقوش والتصاوير الرومانية وبين تلك التى ظهرت خلال العصر الكلاسيكى أو العصر المتأغرق لما وجدنا اختلافاً جوهرياً . ولا يقتصر الأمر على تشابه الأشكال فحسب بل نلمس تماثلاً فى النزوع نحو تصوير الأدوات والأشياء ثُلاثية الأبعاد . وتقدّم المنضدة فى لوحة عُرس أدميتوس الجدارية بپومپى (لوحة ٤٦٣) نموذجاً «للمنظور الجزئى» الذى شاع وقتذاك حيث يحدّد الرسم جوانبها الأربعة وإن اتجهت العارضة السفلى اتجاها مغايراً لخطّى سطح المنضدة اللذين لا يلتقيان بدورهما وفق المبدأ الأساسى للمنظور الخطّى القاضى بأن تتلاقى الخطوط المتوازية المتراجعة فى نقطة التلاشى ، وهو الأمر الذى يتجلّى فى التكوينات الأشد تعقيداً ، فنشهد فى نقش بارز من الجص فى ڤيلا فارنيزينا (لوحة ٤٦٤) ثلاثة مبان منفصلة يصل بين اثنين منها جسر وقد برزت المداخل عن المبانى الثلاثة فى شكل أروقة خارجية ، كما ظهر جانبان من أحد المبانى الثلاثة ، فضلاً عن أننا لا نرى المبانى الثلاثة من

لوحة ٤٦٣ : المنظور الرومانى.عرش أدميتوس . تصوير جدارى . پومپى





لوحة ٤٦٤ : المنظور الرومانى . ثلاثة مبان . نقش بارز . ڤيلا فارنزينا . المتحف القومى بروما

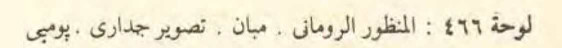
«نقطة رؤية» واحدة ، فكل منها مستقل قائم بذاته . ويسرى نفس النهج على سائر المبانى فى اللوحات الجدارية المصورة الأخرى ، فعلى الرغم من تصوير المبنى بالمواجهة أو ثلاثى الأرباع وقد تراجع أحد جانبيه فإن الدَّرج المؤدى إليه والسقف الذى يعلوه غير مرسومين من «نقطة الرؤية» نفسها ، كما لا تتّسق الأبواب والمداخل المختلفة مع سائر المبنى إذ يستقل كل منها عما عداه (لوحات ٤٦٥ ، ٤٦٦) .

وعلى حين نشهد فوق «اللوح الطروادى» بمتحف الكابيتولينوس» (لوحة ٤٦٧) ـ وهو نسخة منمنمة من عهد أوغسطس للوحة متأغرقة سابقة ـ العديد من المبانى التى تمثل أسواراً وتحصينات وأبراجاً وأروقة ومعابد ظهر كل منها بأجناب متراجعة ، فإن كلا منها مستقل عما عداه ودون علاقة بغيره ، وجاء المشهد مجموعة من المساحات المتراكبة والمتجاورة وفق الأسلوب القديم . وإذ كان المفروض كما قدمتُ أن هذه اللوحات ـ تصويراً كانت أم نقشاً بارزاً ـ مستنسخة عن الأصول الإغريقية مع تغييرات طفيفة بات من العسير الجزم بأى أجزاء اللوحة هو الأصل اليونانى وأيها الرومانى ، ومن ثم كان السبيل الوحيد إلى التعرّف على مدى تطبيق مبدأ المنظور الخطّى فى العصر الرومانى هو الاكتفاء باستعراض النقوش البارزة ولوحات الفسيفساء الرومانية ابتداء من القرن الأول ق . م . حتى العصر الرومانى اللاحق ، مثال ذلك نقوش مقبرة هاتيرى بمجموعة اللاطران فى متحف الڤاتيكان (لوحة ٤٦٨) حيث نشهد الفراش الجنائزى وتمثال المتوفى راقداً فوق سطح المبنى بينما المفروض من الناحية الواقعية أن يكونا داخل غرفة الدفن . كذلك نرى مدخل المقبرة مرسوماً بالمواجهة وقد تفرّع منه المنظر الجانبى الذى تبدو خطوطه وقد تراجعت تراجعاً طفيفاً وظهر باب غرفة الدفن فى أدنى **اللوحة** . وهكذا يتضح لنا أن العناصر المختلفة للمقبرة قد صُوِّرت مستقلة أحدها عن الآخر دون أن تربط بينها علاقة ما .

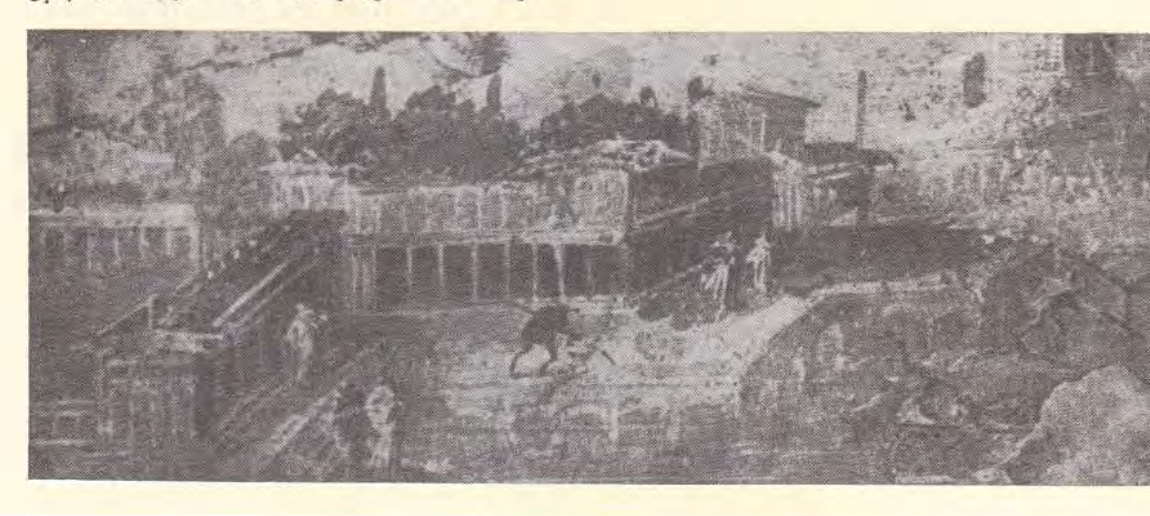
ويكشف النقش الجنائزى الذى يمثّل سباقاً بملعب مكسيموس (لوحة ٤٦٩) عن المهارة التى شكّل بها الفنان السور المحيط بالملعب وإن لم يصوّره وفق قواعد المنظور ، إذ شكّل عناصره المختلفة مستقلة كل منها عن الأخرى وإن جمعها فى النهاية تكوين واحد .

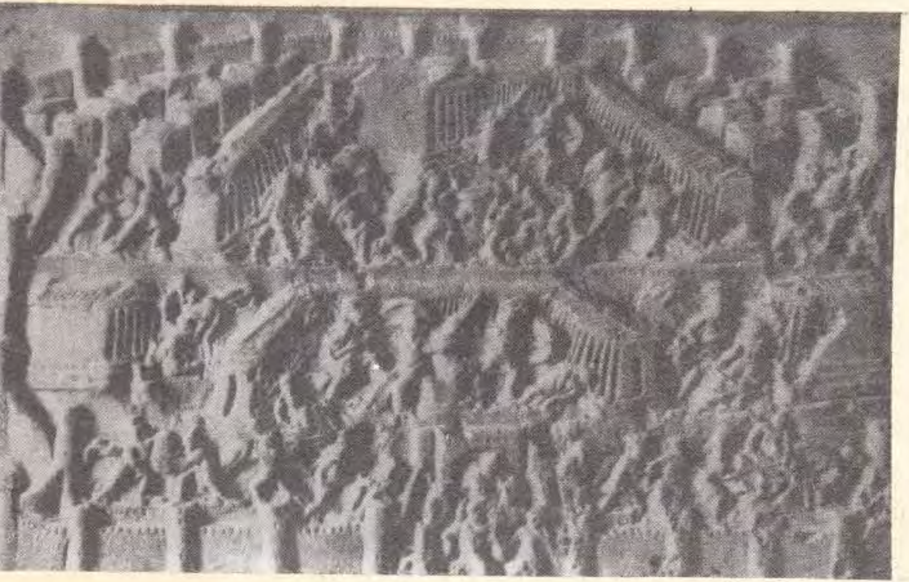


لوحة ٤٦٥ : المنظور الرومانى . مبان.تصوير جدارى . پومبى



لوحة ٤٦٦ : المنظور الرومانى . مبان . تصوير جدارى . پومبى





لوحة ٤٦٧ : المنظور الرومانى . اللوح الطروادى . نقش بارز . متحف الكاپيتولينوس بروما



لوحة ٤٦٨ : المنظور الرومانى . مقبرة هاتيرى . نقش بارز . مجموعة اللاتران . متحف الڤاتيكان

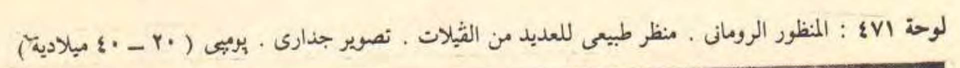


لوحة ٤٦٩ : المنظور الرومانى . ملعب مكسيموس . نقش بارز . نصب جنائزى . مجموعة اللاتران . متحف الڤاتيكان

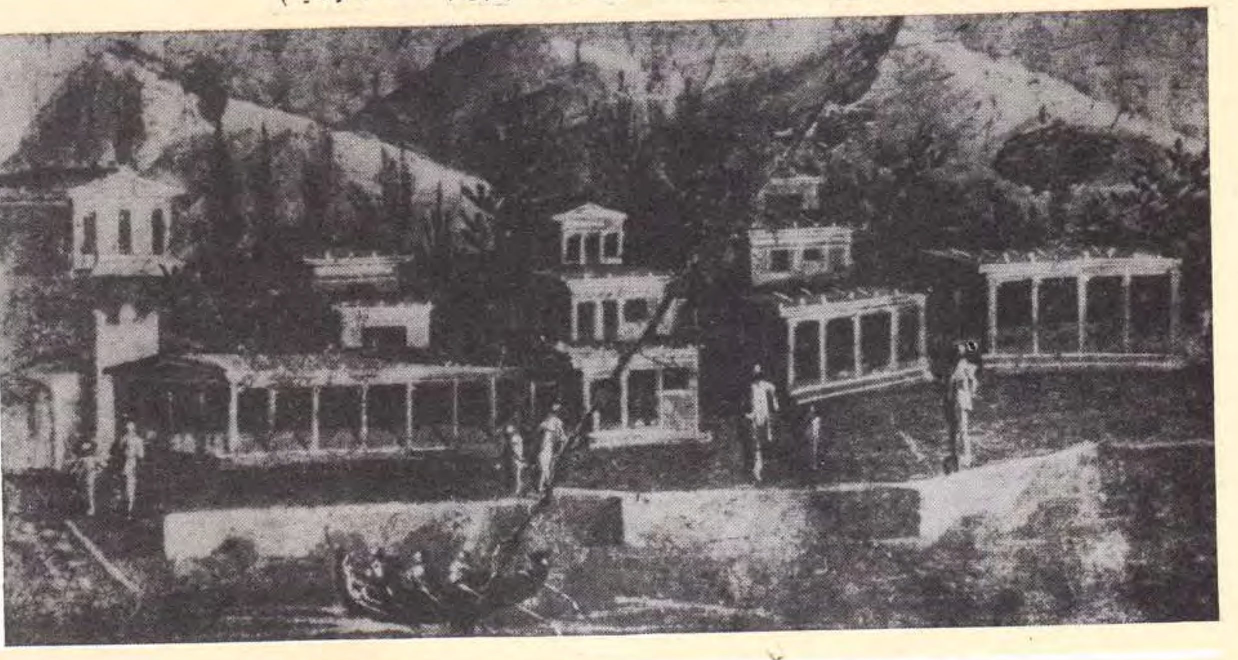
وعلى غرار فنانى العصر المتأغرق فى تصويرهم الأشياء متضائلة كلما زادت بُعْداً تبعهم الفنانون الرومان ، مثال ذلك لوحة الفسيفساء البديعة التى تمثل منظراً رعوياً يضم تلالاً صخرية وقطعاناً من الأغنام والماعز مصوَّرة على مستويات متعدِّدة ، فنرى الحيوان والطبيعة فى مؤخرة اللوحة مصوَّرة بأحجام أصغر من تلك الموجودة فى أماميتها تضمّها جميعاً وِحْدة تثير الإعجاب (لوحة ٤٧٠) . وثمة منظر طبيعى فوق لوحة جدارية مصوَّرة من پومپى ظهرت فيه جملة من دور السكنى تبدو البعيدة منها أصغر حجماً من القريبة (لوحة ٤٧١) . واختلف الأمر عند تمثيل المعارك بين الرومان والبرابرة فوق التوابيت الرومانية ، فعلى الرغم من تناثر الشخوص على مستويات مختلفة دون أن تصطف كالعادة فى شرائط فوق بعضها البعض إلا أنها جميعاً ذات حجم واحد سواء كانت فى أمامية اللوحة أم فى مؤخرتها ، كما أنها تتراص فوق بعضها البعض بدلاً من أن يكون أحدها وراء الآخر (لوحة ٤٧٢) . ولم يبذل الفنان فى لوحة الفسيفساء التى تصوّر الكائنات البحرية سابحة فى الماء (لوحة ٤٧٣) أية محاولة كى يبينّ لنا ما هو منها فى أمامية اللوحة وما هو فى مؤخّرتها ، فبدت وكأنها تُرى كلها من علٍ وهو النهج الذى استخدمه فنانو مصر القديمة ثم مصوّرو المنمنمات الإسلامية فيما بعد .



لوحة ٤٧٠ : المنظور الرومانى . منظر رعوى . فسيفساء من ڤيلا هادريا نوس . متحف الڤاتيكان



لوحة ٤٧١ : المنظور الرومانى . منظر طبيعى للعديد من الڤيلات . تصوير جدارى . پومپى (٢٠ ــ ٤٠ ميلادية)





لوحة ٤٧٢ : المنظور الرومانى . معركة حربية . نقش بارز على تابوت رومانى . متحف ترمى بروما (القرن الثالث الميلادى)



لوحة ٤٧٣ : المنظور الرومانى . كائنات بحرية . فسيفساء . پومپى . متحف نابلى .

حواشي الفصل الثامن

(١) بلينيوس الأكبر (٢٣ - ٧٩) عالم من علماء النبات الرومان ترك كتاباً قيماً عن «التاريخ الطبيعى» [٣٧ جزء] أشبه بموسوعة يتناول فيها طبيعة الكون والجغرافيا وعلم الأجناس وعلم الحيوان وعلم النبات وتاريخ الفنون .

(٢) الأورفية نحلة دينية فلسفية ظهرت باليونان فى القرن السادس ق . م . وتؤمن بالإله ديونيسوس ، وقامت على أساس تناسخ الأرواح وشاع انتشارها فى أواسط اليونان وخاصة إقليم أتيكا . وكانت تنادى بأن الجسم سجن تحبس فيه الروح ولا تتحرر إلا بالخلاص عن طريق اتباع تعاليم أستاذها الشاعر أورفيوس ، وقد تأثر بهذه النحلة الأورفية فيثاغورس وأنبا ذوقليس وأفلاطون .

(٤) قصد هرقل أطلس الذى قبل أن يعطيه التفاحات الذهبية إذا حمل هرقل السموات فوق منكبيه أثناء غيابه . وبعد عودة أطلس رفض أن يأخذ الحِمْل عن هرقل فتحايل عليه الأخير بأن رجاه أن يريحه لفترة قصيرة يستطيع خلالها الحصول على وسادة يضعها فوق كتفيه . وما كاد أطلس يفعل حتى تناول هرقل التفاحات هارباً وكرّسها للربة أثينا التى أعادتها فيما بعد إلى الهسپريديس .

(٥) فريكسوس : ابن أثاماس ونيفيلى ، طلق أبوه أمه وتزوج إينو التى دبرت خطه لقتل أطفال نيفيلى ، واستطاعت بالخديعة أن تحث أثاماس على أن يقدم ابنه فريكسوس ذبيحة . وبينما كان الأخير فى طريقه إلى المذبح خطفته نيفيلى ووضعته مع شقيقته هيللى فوق كبش ذى فروه ذهبية كان هرميس قد أعطاه لها فحلّق الكبش بهما فوق البر والماء وسقطت هيللى وسط البحر الذى يحمل اسمها «هيلليسپونت» . أما فريكسوس فقد بلغ كولخيس حيث قدم الكبش قرباناً إلى زيوس وقدّم فروته إلى الملك أييتيس الذى علّقها فوق شجرة بلوط بمغارة أريس وعيّن أفعواناً لحراستها . وتزوج فريكسوس خالكيوبى ابنه أييتيس وأنجب منها أرجوس مشيّد سفينة الأرجو التى أبحر عليها چاسون للحصول على الفروة الذهبية .

(٦) هيرو : كاهنة لأفروديتى أحبها لياندر واعتاد زيارتها فى قلعتها التى تقيم بها بجوار البحر كل ليلة ، فكان يعبر الهلليسپونت مسترشداً بالضوء الذى ترسله من مشعلها ، ثم يقفل راجعاً عند الفجر إلى أن غرق ذات ليلة وسط بحر هائج ، وإذ عثرت هيرو بجثته ملقاة على الشاطىء فى اليوم التالى ألقت بنفسها فى اليم وراءه .

(٧) پيراموس شاب بابلى أحب جارته ثيزبى الفاتنة وإذ عارض أبوها زواجهما صارا يتناجيان من خلال ثغرة دقيقة فى حائط بين منزليهما ، واتفقا على اللقاء ذات ليلة خارج المدينة تحت شجرة توت قرب قبر ڤينوس فوصلت ثيزبى قبله ورأت أسدا لُطّخت أنيابه بدم فريسته فانزعجت وحاولت الفرار فسقط وشاحها والتقطه الأسد ومزّقه فتلوّث بالدم من أنياب الأسد . وما كاد پيراموس يصل حتى عثر على الوشاح ملطخاً بدم حديث . وإذ خيل إليه أن ثيزبى قد قتلت استل سيفه وقتل نفسه يأساً وقنوطاً . وعندما عادت ثيزبى وجدت پيراموس مضرجاً بدمه فقتلت نفسها بنفس السيف ، وأُودع رماد جثتيها آنية واحدة وتحوّلت ثمار شجرة التوت التى لطخت بدمائهما من اللون الأبيض إلى الأحمر القانى .

(٨) Buculica and Georgica .

(٩) التضاؤل النسبى هو إيحاء بالعمق الفراغى والبعد الثالث فى مسطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئاً فشيئاً ، كلما أمعنت عمقاً ، وهو خدعة بصرية تضفى لوناً من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق (م . م . ث) .

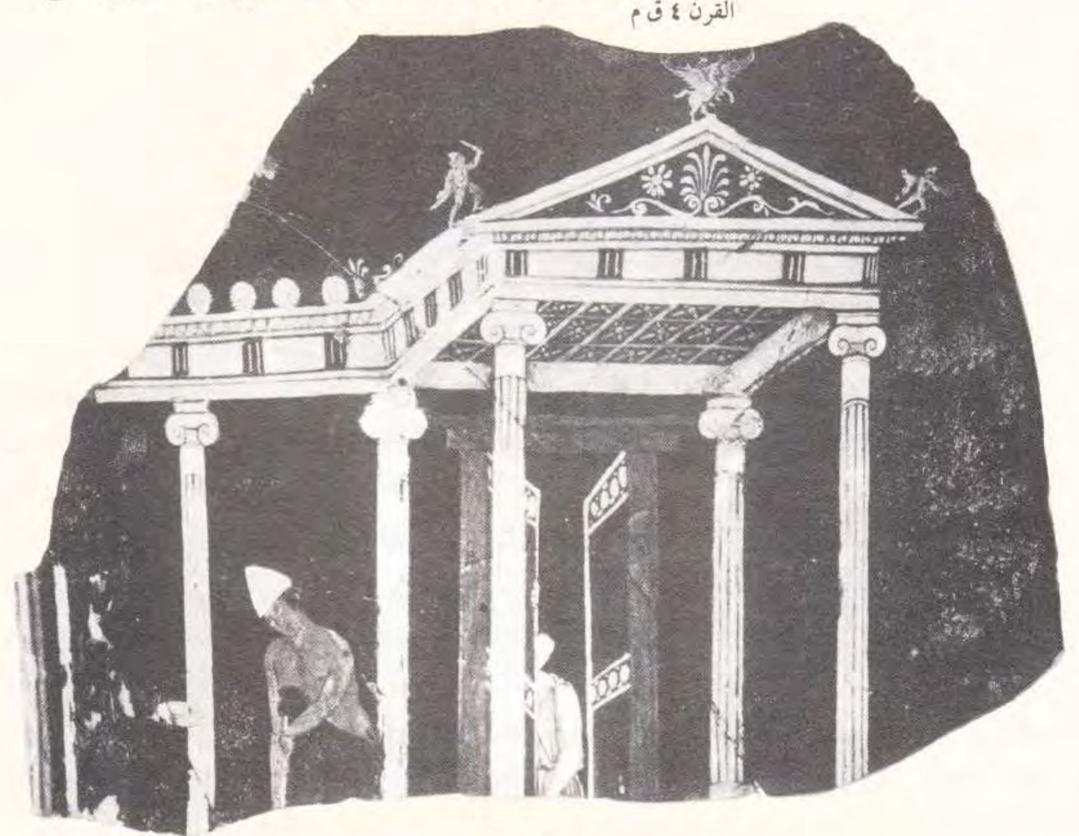
(١٠) Linear Perspective المنظور الخطّى هو وسيلة رسم الأشكال ثلاثية الأبعاد على مسطّح الصورة من خلال ترجمتها إلى مستويات متراجعة فى أعماق الصورة (م . م . ث) .

الفصل التاسع

المسرح الروماني



لوحة ٤٧٤ أ ، ب . المسرح الرومانى : مقدمة مسرح تمثل مشهد تراجيدى أمام قصر . تصوير على ممزاج من تارنتوم . بإذن من متحف مارتن فون ڤاجنر بڤورتز برج . القرن ٤ ق م



غرار الكوميديات التى مُثِّلت من قبل فى شبه جزيرة الموره ، وإن أخذت هذه المسرحيات فى الخروج على نص الأسطورة شيئاً فشيئاً مكتفية باستغلال مضمونها لعرض أفكار جديدة هى التى يهدف المؤلفون الجدد إلى إشاعتها . وحوالى سنة ٣٠٠ ق . م . تضمنت المسرحيات محاكاة تهكمية للتراچيديا ذات شكل أدبى ، وذلك بمنطقة «اليونـان العظمى» [مـاجنا جـريتشيا] عـلى يد رينتـون السراقـوسى ، وأطلق على تلك المسرحيات اسم «الملهاة المأسوية أو المفجعة»(٦) ، كما أطلق على الممثلين اسم الثرثارون «فلياكس»(٧) . وقد عرفنا عن طريق النصوص الأدبية المتناثرة والتصاوير على الآنية أن موضوع هذه المسرحيات كان يدور حول البطولة والمغامرات على نحو ما نصادفه فى قصص أوديسيوس وهرقل أو شخصية اللص المغامر ، كما تدور بعض المسرحيات الأخرى حول شخصيات متنوعة مأخوذة من الحياة اليومية كالعبد الثرثار أو المسنّين والمسنّات .

وقد سجل تصويرٌ على جّرة خزفية محاكاة تهكمية لمسرحية تتناول قصة الجاسوس الطروادى دولون الذى تسلل إلى معسكر الإغريق مرتديا جلد ذئب فأمسك به أوديسيوس وديـوميديس وهـو مختبىء بين الأشجار (لوحة ٤٧٥) . كما تحاكى تصويرات ساخرة أخرى على إناء محفوظ بلننجراد (لوحة ٤٧٦) تمثيلية



لوحة ٤٧٥ المسرح الرومانى : أوديسيوس وديوميديس يقبضان على الجاسوس الطروادى دولون . تصوير على مزاج من جنوب إيطاليا . بإذن من المتحف البريطانى



لوحة ٤٧٦ :
المسرح الرومانى :
هرقل يسخر من أپوللو . تصوير على آنية فلياكس .
بإذن من متحف الإميتاج بسان بطرسبرج .

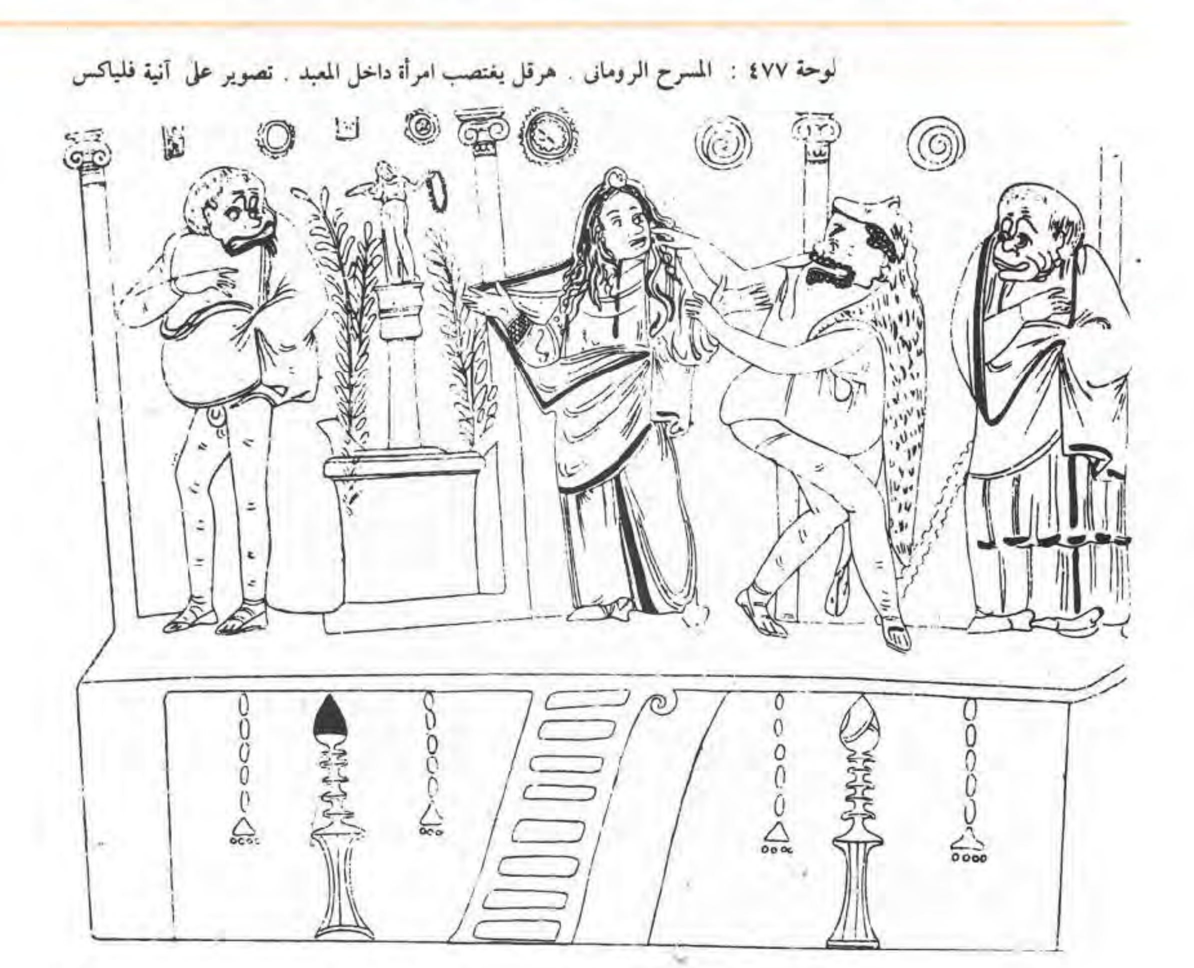
تتناول قصة وصول هرقل إلى معبد دلفى ليتطهّر من ذنبه بعد قتله أستاذه لينوس الذى علمه الموسيقى وضبط الأنغام . وإذ رفض أپوللو أن يهبه المغفرة لجأ هرقل إلى سرقة كرسى العرافة الثلاثى القوائم غير أن الإلهة أثينا توسّطت فيما بعد لإصلاح ما بينهما . ويبدو هرقل فى التصويرة وهو يقفز فوق الكرسى قابضاً على هرّاوته يهدد بها أپوللو الذى فرّ منه واحتمى بسقف معبده ممسكاً بقوسه الذى يُرْدِى بسهامه من يغضب عليهم وبالإكليل الذى يطهّر به التائبين . ويحاول هرقل إغراء أپوللو بالهبوط لتلقّى قربان فى سلة زاخرة بالكعك والفاكهة بينما يتأهب بهرّاوته التى تقبض عليها يده اليمنى لينقضّ بها على الإلـه بمجرد هبـوطه ليتنـاول الطعام . وتلتمع نظرات أپوللو بالشوق إلى ما فى السلة إلا أنه يفطن إلى خدعة هرقل ويحذر الاقتراب منه ويحاول اختطاف السلة فى غفلة من هرقل الذى يتحرك أسرع من الإله ويهوى بهراوته على يده فإذا بالماء البارد يلقّن أپوللو درساً ويفقده قوسه الذى يستولى عليه إيولاوس شقيق هرقل وكان واقفاً بالمرصاد يتأهّب لخطفه ، وما أكثر ما أثارت سقطة أپوللو الحمقاء فى الماء البارد سخرية المشاهـدين وضحكاتهم . وقـد صوّرت أقنعة أربعة بمهارة تكشف عن اختلافها أحدها عن الآخر ؛ وهى قناع ماكيوس الشّره العنيد وقُصد به هنا أپوللو ، ودوسينوس الأحدب الماهر وقُصد به هنا هرقل الذى كان أحدبا ، وبوكو المعجب بذاته وقصد به هنا إيولاوس الذى سوف يملأ الدنيا ضجيجاً وجلبة بزهوه بعد استيلائه عـلى قوس أپـوللو ، وپاپوس الغبى العجوز . وتُعدُّ هذه الأقنعة إرهاصة بالأقنعة الـرئيسية الأربعـة التى نقلتها المسـرحيات الأوسكانية الأتيلانية(٨) الهزلية إلى المسرحيات الهزلية الرومانية(٩) ، وهذه هى الأنماط التى كانت تقوم عليها

شخصيات المهارل الحمقاء التى عادت إلى إحيائها الملهاة المرتجلة «الكوميديا دللارتى»[١٠] الإيطالية فيما بعد

وفى تصوير على آنية عُثر عليها بصقلية يبدو هرقل متهتكاً يحاول اغتصاب امرأة تتعبّد أمام الهيكل الذى انتصب وراءه تمثال صغير فوق عمود مرتفع . ولعل المرأة هى أوجى التى أنجبت له فيما بعد تليفوس مؤسس پرجامون ، وعلى جانبى المشهد نرى الوصيفة العجوز ووالد الفتاة يتكلّفان الابتسام (لوحة ٤٧٧) . وفى تصويره أخرى على آنية يظهر هرقل ثملا فى إحدى الكوميديات وقد استلقى نشوان عند باب داره الذى لم يعد يتعرّف عليه ، فتصبّ عليه خادمته العجوز الماء البارد ليفيق (لوحة ٤٧٨ ، ٤٧٩) ، على حين تحفّ به فتاة تعزف القيثارة وأخرى تنفخ فى المزمار المزدوج .

وفوق آنية أخرى من أوانى الفلياكس نشهد الإله آريس [مارس] عاشق أفروديتى [ڤينوس] والإله هيفايستوس [ڤولكان] الذى أتى ليظفر بأفروديتى عروساً له ، يتبارزان معاً فى حضرة الإلهة هيرا [جونو] زوجة كبير الآلهة وأم هيفايستوس (لوحة ٤٨٠) . ونرى على رأس مارس خوذة ذات ريشات بينما يبدو ڤولكان القمىء معتمراً بما يشبه القلنسوة التى تبرز منها شرّابة وقد أوشك على الانتصار على خصمه الذى آثر الفرار ، ولا شك فى أن المسرحية الهزلية قد تطرّقت بسخرية إلى الخيانة الزوجية التى جمعت بين مارس وڤينوس بعد زفافها إلى ڤولكان . وتكشف لنا هذه التصاوير التى ترفّق الزمن بالأوانى المسجلة عليها عما

لوحة ٤٧٧ : المسرح الرومانى . هرقل يغتصب امرأة داخل المعبد . تصوير على آنية فلياكس





لوحة ٤٧٨ ، ٤٧٩ : المسرح الرومانى . هرقل ثملاً . مشهد من ملهاة . بإذن من متحف الإرميتاج بسان بطرسبرج





لوحة ٤٨٠ المسرح الرومانى : مارس وڤولكان يتبارزان أمام چونو . تصوير على آنية فلياكس . بإذن من المتحف البريطانى

كانت تنطوى عليه هذه المسرحيات الهزلية من خفة ظل منقطعة النظير ومن فكاهة لاذعة وسخرية مرة بالآلهة والأساطير دون اكتراث بأى اعتبار ، خاصة وأنه لم تصل إلينا نصوص مدوّنة لهذه المسرحيات .

* * *

المسرح الرومانى فى عصر الجمهورية

وبينما كانت منطقة جنوب إيطاليا الإغريقية تنعم بالمأساة الجادة والملهاة الهزلية لم تكن روما قد أخذت بعد بأسباب الحضارة فى الفترة الأولى من عصر الجمهورية ، ولم تكن قد شهدت غير عروض بدائية فحسب . وشاع ارتجال الدعابات الفجّة والسخرية من الأشخاص فى عروض تُقدم خلال حفلات الصيد تمجيداً «لسيلڤانوس» إله الغابات والزراعة وحامى الحدود «وتيلُّلوس» ربّة الخصوبة ، وشيئاً فشيئاً جاوزت هذه الدعابات حدود اللياقة والآداب العامة حتى أصبح من الضرورى تدخّل القانون بقيوده وقوة ردعه . وحين ظهرت المسرحيات الجادة فى الفترة اللاحقة فإنها لم تكن غير أعمال مقتبسة عن مصادر أجنبية ومعدّة فى صيغ تناسب الذوق الرومانى .

وازدهر الرقص والموسيقى فى إترووريا من القرن السادس حتى الرابع ق . م . ، وكانا يُقدَّمان فى الجنازات والاحتفالات الدينية . وقد استقينا أغلب معارفنا عن هذه الرقصات التى كانت تتعاقب مع المباريات الرياضية كالملاكمة والمصارعة وسباق المركبات من الرسوم الجدارية الإتروورية ومن التصاوير على قوارير رماد الموتى . وكان يُطلق على الراقص اسم «إستر»(١١) التى اشتقت منها كلمة هيستريو(١٢) اللاتينية بمعنى ممثّل . ونرى من بين الراقصين فى رسوم مقبرة «العرّافين» مهرّجاً يغطّى وجهه بقناع (لوحة **٤٨١**) ، كما نراه فى رسوم مقبرة «المهرّج» معتمراً بالطرطور الذى اعتاد المهرجون ارتداءه على الدوام (لوحة **٤٨٢**) ، وكان يُطلق على هذا المهرّج اسم فيرسو(١٣) الذى حوّره الرومان فصار پرسونا(١٤) بمعنى القناع . وثمة شخصية أخرى هى شخصية خارون الشيطان ذو المطرقة حارس العالم السفلى المشوّه السحنة ، وتبدو رأسه مشكّلة من الطين المحروق البارز بمقبرة فرانسوا فى ڤولتشى (لوحة **٤٨٣**) . وقد أصبح هذا الشيطان نموذجاً للخدم المناط بهم حرق جثث المجالدين المهزومين فى حلبة المصارعة بالملاعب للتأكد من موتهم وذلك باختراق أجسادهم الملقاة على الأرض بقضبان من الحديد المحمى فى النار ، وقد اتخذت العصور الوسطى من شخصية خارون نموذجاً للشيطان فيما بعد .

ولقد وفد الراقصون الإتروريون وعازفو الأولوس على روما لأول مرة فى عام **٣٦٤** ق . م . للاشتراك فى حفل أقيم لدرء أحد الأوبئة ، ومنذ ذلك الحين غدا الرقص والعزف على الأولوس جزءاً من الحياة العامة فى روما . وكان الرقص الإيمائى الذى يؤديه الممثلون «هيستريونس»(١٥) بمصاحبة النفخ فى

لوحة ٤٨١ المسرح الرومانى : فيرسو . الراقص مرتدى القناع .
مقبرة العراف



لوحة ٤٨٢ المسرح الرومانى : فيرسو . الراقص مرتدى الطرطور والثوب القصير المرقع .





لوحة ٤٨٣ المسرح الرومانى :
خارون الشيطان حارس العالم السفلى

المزامير المزدوجة «تيبيا» يتلاحم مع الشعر ليتألف من جملتها عرض الساتورا[١٦] أو التمثيلية الساتورية[١٧] ، وهى خليط من الرقص والمشاهد التمثيلية الفجّة . وليست الساتورا هى المرادف للمسرحية الساتيرية اليونانية ولكنها ـ كما يتبيّن من اسمها ـ تتألف من تزاوج عناصر متعددة تتخللها المشاهد التمثيلية المفكّكة العارية عن أى مضمون درامى .

وفى النصف الأخير من القرن الثالث ق . م . استبدلت بهذه النماذج الترفيهيه الفجة ترجمات وصيغ مختلفة مقتبسة عن التراچيديات والكوميديات اليونانية . وفى عام **٢٧٢** ق . م . استولى الرومان على مدينة تارنتوم اليونانية فى جنوب إيطاليا ، وكانت واسعة الثراء شديدة الولع بأمور المسرح ، فأخذ الرومان بعض سكانها أسرى وكان من بينهم ليڤيوس أندرونيكوس الصبىّ الذى ما لبث أن أُعتق لنجابته ، ثم أصبح معلّماً للغات فى بيت أحد الرومان كان اسمه اسم ليڤيوس .

وإذ كان ليڤيوس أندرونيكوس يتقن اللاتينية إتقانه اليونانية فقد ترجم إلى اللاتينية فيما بين عامى ٢٤٠ ، ٢٠٧ ق . م . مآسى سوفوكليس وأوريبيديس ، من بينها أخيل وأچاكس وإيجيستوس وأندروميدا وحصان طرواده ، كما ترجم بالإضافة إلى ذلك بعض الكوميديات مثل جلاديولوس ولوديوس وڤيريوس ، وإن كانت أقرب إلى المسرحيات الهزلية الشعبية المأثورة عن جنوب إيطاليا منها إلى الكوميديات الأتيكية

المحدثة . على أن تأثير الهزليات الشعبية على الكوميديا اللاتينية قد اقترن بتأثير الكوميديا الأتيكية ، وظهر هذا التأثير فى مسرحيات نيڤيوس المعاصر لليڤيوس أندرونيكوس ، وكان مواطناً رومانيا ولد بكامپانيا وقدم أول أعماله بروما عام ٢٣٥ ق . م . وواصل نشاطه حتى عام ٢٠٤ ق . م ، وكتب خلال هذه الفترة تسع تراچيديات أغلبها مقتبس عن أوريپيديس ظلت تُمثَّل فى روما حتى عهد شيشرون . وكانت معظم كوميدياته مأخوذة عن الملهاة الأتيكية المحدثة ، وبخاصة عن ميناندر ، ولكنه إلى جانب الموضوعات المنتزعة من حياة أهالى أتيكا قد مزج فى بعض مسر حياته بين الصيغ الإيطالية والنماذج اليونانية .

وحين استخدم اللاتين «الهيماتيون» وهو الرداء الإغريقى الذى يغطى كتفاً ويترك الأخرى عارية أعطوه اسمين لاتينيين هما «الپاليوم» لعباءة الرجال «والپالا» لعباءة النساء ، ثم أطلقوا على المسرحيات ذات النمط اليونانى اسم «فابيولا پالياتا» أى مسرحيات العباءة . وثمة قناع لشاب من تارنتوم ذو شريط يطوّق الرأس وإكليل من الزهور وأوراق الشجر مما كان يستخدم فى هذه المسرحيات (لوحة ٤٨٤ ، ٤٨٥) . ولما كان نيڤيوس قد حشد فى مسرحياته التراچيدية والكوميدية شخصيات رومانية فقد عُدّ مبتكر المسرحية الرومانية القومية التى كان يُطلق عليها اسم «فابيولا پرايتكستا» أو مسرحية العباءة الفاخرة نسبة لعباءة التوجا الأرجوانية التى كان يرتديها أشراف الرومان (لوحه ٤٨٦) .

وكان هذا النوع من التراچيديات ذا موضوعات رومانية محلية مأخوذة من التاريخ القديم أو من الأساطير مثل مسرحية «رومولوس» التى يتناول موضوعها تأسيس روما ، أو من الأحداث المعاصرة كما هى الحال فى مسرحية «كلاوستيديوم» التى تناولت موضوع انتصار كلاوديوس مارسيللوس على بلاد الغال عام ٢٢٢ ق . م ، ولعل ممثلى هذه المسرحيات القومية كانوا يؤدون أدوارهم دون ارتداء الأقنعة. **وكانت** بعض هذه المسرحيات تؤلَّف خصيصاً من أجل مناسبات معينة كعودة الجيش ظافراً من إحدى المعارك الحربية أو كإقامة المراسم الجنائزية لأحد القادة ، ومن أجل ذلك كانت هذه المناسبات حافزاً لكتابة المسرحيات الجديدة ذات الحبكة الدرامية والتى لم تكن معروفة فى روما من قبل .

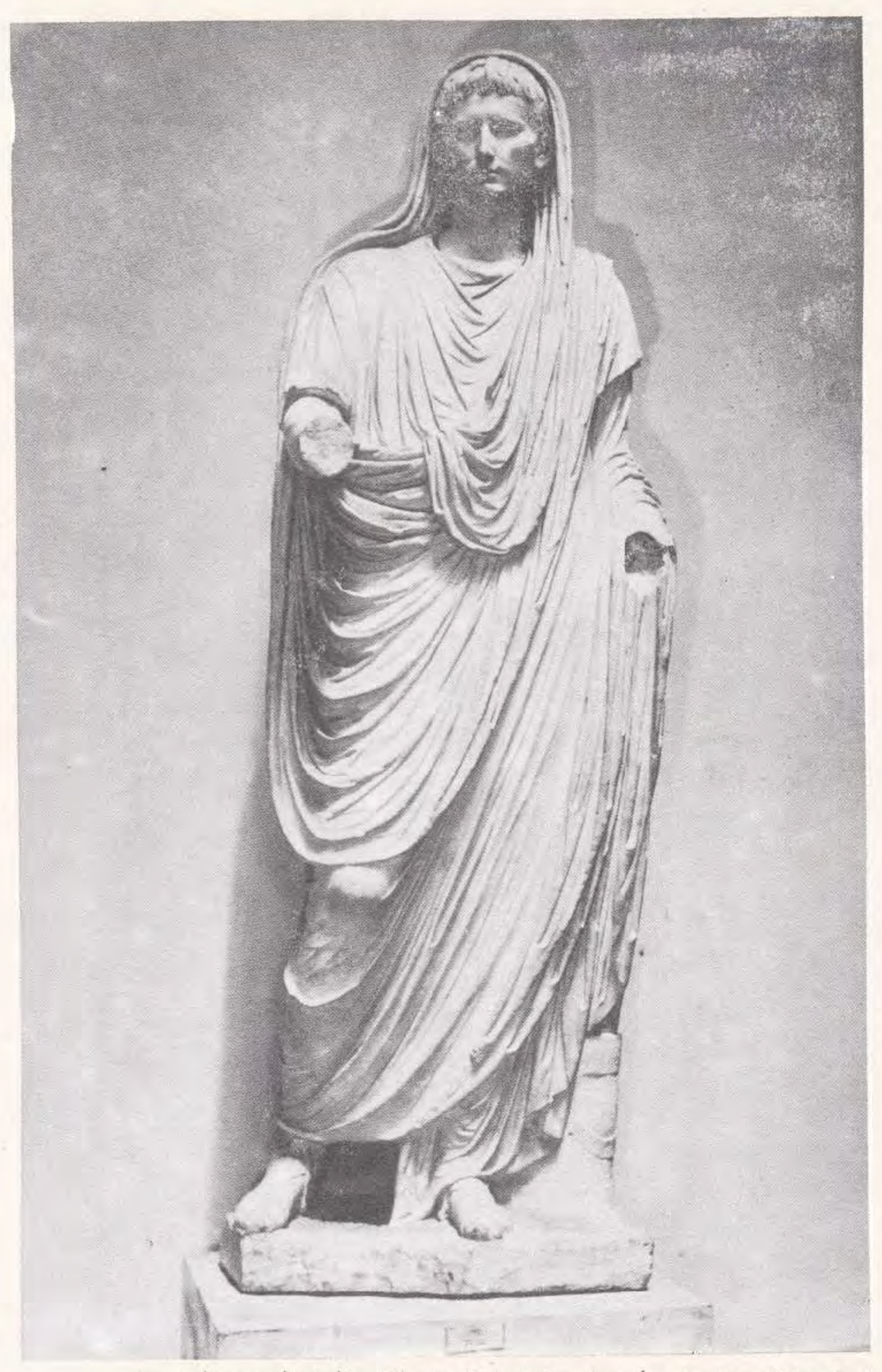
وقد لجأ نيڤيوس فى كوميدياته إلى استخدام موضوعات من الهزليات الشعبية وحياة الطبقة الدنيا فى إيطاليا وحشدها بشخصيات نمطية لرجال السياسة والعرّافين وبائعى الزهور والخزّافين والمرابين والعبيد . وتكشف لنا تماثيل التراكوتا والبرونز من جنوب إيطاليا عن هذه الأنماط التى كانت تظهر فى الكوميديات الشعبية ، مثل شخصية السياسى (لوحة ٤٨٧) ومثل تمثالى حامل المصباح الذى يربّت بيده فى رفق على كتف زميله الذى يحمل فى يده اليسرى آنية «ليكيثوس» ومقشطاً للجلد بينا يرفع يده إلى فمه وكأنه يكتم صرخة ، وكانا يشكّلان غطاء لصندوق (لوحة ٤٨٨) .

ويجىء بعد نيڤيوس الشاعران الكبيران پلاوتوس وسيسيلوس . وقد وُلد پلاوتوس عام ٢٥٤ ق . م . بمقاطعة أومبريا ، فكان أول شاعر يفد إلى روما من شمال إيطاليا ، وكان أديبا شعبياً وثيق الارتباط بحياة العامة مولعاً بالمرح الصاخب ، يضحك مع كل إنسان ومن كل إنسان ، ويسخر من الآلهة ، ويستخدم النكات الفاحشة ، ويحكى الأحداث البذيئة ويملك الحس المسرحى وروح الدعابة



لوحة ٤٨٤ ، ٤٨٥ · المسرح الرومانى . قناع شاب من تارنتوم كان يستخدم فى مسرحيات الباليانا





لوحة ٤٨٦ المسرح الرومانى : أوغسطس مرتديا عباءة التوجا . بإذن من المتحف القومى بروما .

لوحة ٤٨٧ المسرح الرومانى : شخصية نمطية لأحد السياسيين فى ملهاة شعبية إيطالية . بإذن من المتحف البريطانى

لوحة ٤٨٨ المسرح الرومانى : حامل المصباح يربت على كتف زميله حامل الآنية فى ملهاة إيطالية . بإذن من المتحف البريطانى



الفطرية ، ويقدّم أعمالاً تتضمن ابتكارات جديدة تشدّ الانتباه وتشيع البهجة ، وليس من المستغرب أن يحوز تلك الشهرة التى كان يتمتع بها بين الجماهير الرومانية فى العصور القديمة بل وفى أيامنا هذه أيضاً .

وينبغى لنا التمييز بين عناصر ثلاث عند استعراض مسرحيات پلاوتوس : العناصر التى استمدها من الكوميديا اليونانية الحديثة ، والعناصر التى اقتبسها من المسرحيات الهزلية الإيطالية ، والعناصر التى أسهم هو بها . فقد أخذ الحبكة المسرحية وشخوصه من الكوميديا اليونانية الحديثة عند كل من ميناندر وفيليمون وديفيلوس ، ودليل ذلك أن كافة أعماله تدور حول حب شاب ثرى أو مثقف لإحدى الغانيات أو لفتاة من العامة ، كما تحتشد بالحيل والمراوغات التى يقوم بها أحد عبيده لمساعدته على تحقيق مآربه . وهكذا كانت أهم شخوصه النمطية هم العشّاق والشباب الطائش غير المبالى والغانيات والأم الجليلة والعبد البذىء والمتآمر المخادع .

كذلك تأثر پلاوتوس تأثراً شديداً بالهزليات الشعبية المحلية فجعلها إطاراً لأفكاره اليونانية وللشخوص المنتزعة من الحياة اليومية الإيطالية . وكان يطلق على نفسه اسم أحد شخوصه المسرحية «ماكيوس» ، وهو اسم شعبى للشخصية الشرهة كما قدمت . وفى تصدير ملهاته المعروفة بمسرحية «الحمار» يقول إنه بوصفه ماكيوس فقد ترجم هذه المسرحية إلى اللغة البربرية ــ وهى لغة الرومان الدارجة ــ إسهاماً منه فى صقل لغة مواطنيه الفجّة ورفع شأنها لكى تغدو لغة أدبية .

وعلى حين نجد معظم مسرحياته تتناول موضوعات مشابهة لموضوعات الهزليات الشعبية المنتزعة من الحياة اليومية ، تأثرت مسرحية واحدة من مسرحياته هى «أمفيتريون» بالتراچيديا المرحة ، وكان پلاوتوس يطلق عليها اسم الملهاه المأسوية «التراچيكوميديا» ، وهى بطبيعة الحال أرفع مستوى من المسرحية الهزلية . وهنا لا يقف پلاوتوس موقف المترجم للملهاة اليونانية الحديثة فحسب ، إذ كان يمتلك ناصية روح الدعابة والفكاهة المسرحية أكثر من كتاب الملهاة اليونانيين الذين يفوقونه بدورهم رهافة حس وقوة صقل ، كما تضمنت موضوعات مسرحياته الهزلية أفكاراً مبتكرة فريدة ومواقف عاطفية مشبوبة تميزها عن الكوميديات القديمة .

وقد ساعد على اتساع شهرة پلاوتوس الدور الهام الذى كانت تؤديه الموسيقى فى مسرحياته التى كانت تشتمل رغم خلوها من الكوروس على الكثير من الأغانى ، فضلاً عن أن أجزاء كاملة من العمل الدرامى كان يجرى أداؤها بالإلقاء الذى يصاحبه عزف الأولوس أو مزمار التيبيا المزدوج مع تنوع كبير فى أوزان إيقاع الموسيقى والكلام والميلودية ، وهذه جميعاً سمات إيطالية بحتة . وتتضح أهمية الموسيقى فى هذه المسرحيات من نشر اسم العازف الموسيقى [الذى كان فى بعض الأحيان هو مؤلف الموسيقى أيضاً] جنباً إلى جنب مع أسماء الممثلين . وكان العنصر الموسيقى طاغياً على الإخراج المسرحى كله ، ولا عجب فإن تداخل العنصر الموسيقى مع العناصر المسرحية الأخرى تقليد موروث عن الاستعراضات الإتروسكية ، ومن ثم فهو أيضاً عنصر إيطالى أصيل . وجاء التصدير الخاص باثنتى عشرة كوميديا من كوميدياته فريداً فى نوعه ، إذ يقوم فيه ممثل بأداء شخصية الراوى أو شخصية الإله الذى يسرد على الجمهور ما سوف يشاهده

أثناء التمثيل ، كما جاءت الخاتمات دائماً فى صورة الاستعراض المرح شأنها شأن الكوموس فى الكوميديا اليونانية القديمة .

وشيئاً فشيئاً زاد عدد الأيام التى تُقَدَّم فيها المسرحيات ، بتزايد أيام الأعياد والاحتفالات التى تقيمها الدولة ترسيخاً لعقيدتها وتكريماً لآلهتها ، وكانت فى أغلب الأحيان تعهد إلى قناصلها برعاية هذه العروض التى يُشرف على تقديمها مدير مسرحى مسئول «دومينوس جريجس» . وكانت أهم هذه الاحتفالات وأقدمها العروض الرومانية المقامة تكريماً للإله چوبيتر بملعب ماكسيموس الدائرى [سيركوس] ، وهو أقدم ملعب فى روما حيث كان ليڤيوس أندرونيكوس يقدم تراچيدياته منذ عام ٢٤٠ ق . م .

وابتداء من عام ٢٢٠ ق . م . أقيمت العروض الشعبية كذلك لتقديس چوبيتر فى ملعب فلامينيوس كامپوس . ثم استحدثت احتفالات أپولليناريس احتفاء بالإله أپوللو ابتداء من عام ٢١٢ ق . م . ، وكذلك احتفالات ميجاليزيا «الأم الكبرى» أو سيبيلى ، حيث كانت تقدم العروض المسرحية فوق منصة تقام فى آخر لحظة فى الساحة الفسيحة الممتدة أمام المعابد أو داخل الملاعب ، وهو تقليد جديد استنّه مخرجو المسرحيات الهزلية الوافدين من جنوب إيطاليا . ومنذ عام ٢١٤ ق . م . خصصت أربعة أيام لتقديم المسرحيات خلال العروض الرومانية ، وكانت عادة تسبق إجراء المسابقات الرياضية وصراع المجالدين . فإذا أطلّ عام ٢٠٠ ق . م . خصصت روما ما بين أحد عشر يوماً وسبعة عشر يوماً لتقديم العروض المسرحية ، لم تلبث أن بلغت فى عصر الامبراطور أوغسطس أربعين أو ثمانية وأربعين يوماً ، فضلاً عن المهرجانات الجنائزية ومهرجانات النذور التى تقام احتفالاً بالنصر .

وفى القرن الثانى بلغ التأثير اليونانى المتأغرق ذروته على مسرح روما ، فقدمت التراچيديات والكوميديات اليونانية مترجمة بدقة ومُخْرَجة فى صورتها الأصلية أمام الطبقة الأرستقراطية والمثقفة من أسر الأبطال الذين أوقعوا الهزيمة باليونان مثل أسرة سكيپيو وإميليوس پاولوس وتيتوس كوينكتوس فلامينيوس . على أن المسرحيات الرومانية انتشرت مع انتشار الثقافة والعقيدة اليونانية جنباً إلى جنب ، فقد ازدهرت فى هذا العصر الآداب الرومانية فبلغت أوج تألقها على يدى الشاعرين الكوميديين كايكيلوس ستاتيوس وتيرينتيوس [تيرنس] والشعراء التراچيديين إينيوس وپاكوڤيوس وأكيوس .

وقد ألّف كايكيليوس ستاتيوس (٢١٨ - ١٦٨ ق . م .) اثنين وأربعين كوميديا فُقدت جميعها باستثناء عناوينها وثلاثمائة بيت من أشعارها ، تشى بصلتها بالكوميديا الأتيكية الحديثة وبصفة خاصة كوميديات ميناندر . ويُعدّ أسلوب ستاتيوس جسراً يصل بين پلاوتوس وتيرينتيوس الذى وُلد بأفريقيا حوالى عام ١٨٨ ق . م . فى قرطاجه من أصل فينيقى ثم جاء إلى روما رقيقاً لتيرينتيوس لوكانوس الذى ما لبث أن أعتقه ، فأخذ يتردّد على مسكن سكيپيو الأفريقى ، وانتهى بأن كتب للمجتمع المثقف كوميديات مشابهة للكوميديا اليونانية الحديثة وبخاصة مسرحيات ميناندر . وكانت مسرحياته تنطوى ـ شأن أعمال نيڤيوس وپلاوتوس وإينيوس ـ على حبكة درامية وشخصيات مقتبسة من أصول يونانية فاندرج اسمه فى تاريخ المسرح المتأغرق . غير أنه انتهج ـ عكس هؤلاء جميعاً ـ نهجاً متزناً وقوراً لم يقصد إلى إضحاك

العامة بمبتذل الألفاظ ، ولم يقدم من الشخصيات إلا أعفها وأنقاها حتى من كان قد ارتكب جُرما أو اقترف خطيئة . ولهذا جاءت مسرحياته نماذج بعيدة عن الحياة الرومانية الواقعية ، وأقرب ما تكون إلى المترجمات اليونانية أو المحاكية لها ، برغم ما فيها من فكر متألّق خاص به هو ، غير أنه كان ابن حلقة «سكيپيو» البارّ فجاء عمله متأثراً بالروح الإغريقية التى كانت تغلب على هذه الحلقة . وقد استطاع باتزانه ونقاء فكره وجلال أسلوبه الأدبى أن يجتذب إليه المثقفين وعشّاق الدراما الراقية حتى عدّه شيشرون أرقّ شعراء الجمهورية الرومانية وسماه قيصر بـ «نصف ميناندر» و «الطاهر الحديث» . ولم يتوقف فضله عند حدود المسرح ، بل إن فضله الأكبر الذى يجب أن يُذكر له هو تطويره اللغة اللاتينية والارتقاء بها إلى المستوى الأدبى الذى يقال إنه مهّد الطريق لظهور كل من شيشرون خطيب الرومان المفوّه وڤرچيل شاعرهم الخالد .

وكان من الطبيعى ألا ينجح تيرينتيوس مع العامة ، خاصة وأنه كان يفتقد القدرة على الإضحاك . بل لقد حدث أن انفضّ مشاهدو إحدى مسرحياته مرتين خلال العرض ، أولاهما لمشاهدة استعراض للرقص على الحبل ، والثانية لمشاهدة صراع بين المجالدين . وتعرّضت مسرحياته لكثير من النقد الظالم وحوصرت بالإشاعات المتجنّية كاتهامه بأنه ليس كاتب أعماله وحده ، وأنه كان يستعين بآخرين من مثقفى علية القوم ، وأنه لم يكن إلا مترجماً رديئاً لمسرحيات يونانية ، ومن أجل ذلك كان يكتب مقدمات لمسرحياته لا ليشرح فيها حبكة العمل الدرامى كما كان يفعل غيره من المؤلفين ، وإنما ليدافع عن عمله ويرد على حملات النقد المجحف (لوحات ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢) .

وعلى حين كان لأعمال پلاوتوس وتيرينتيوس الفضل فى أن تظل الكوميديا اليونانية الحديثة بمضمونها الإنسانى الخالص باقية فى صورتها الرومانية حتى نهاية العصر الكلاسيكى القديم ، انصب اهتمام العصر الرومانى الامبراطورى والعصور الوسطى وعصر النهضة الأوربية بصفة خاصة على مسرحيات تيرينتيوس .

وفى بداية كل مسرحية من مسرحيات تيرينتيوس كانت تظهر لوحة مرسومة عليها أقنعة كافة شخوص الرواية مرّتبة وفق ظهورهم على المسرح (لوحة ٤٩٣) ، ثم صورة لأحداث كل منظر على التوالى . وكانت الملابس المستخدمة فى هذه المسرحيات الكوميدية الرومانية هى نفس الملابس اليونانية : الپاليوم للرجال والپالا للنساء ــ وهى الهيماتيون اليونانية ــ والخلاميس التى كان يرتديها الشباب والجند والمسافرون والعبيد حينما يوفدون فى مهام خاصة ، والخُفّ «السوكوس» بدلاً من الحذاء ، باستثناء من هم على سفر فيرتدون أحذية ذات فوّهات واسعة . كما تميّزت الشخوص المختلفة برموز تشير إليها ، فالجندى يتمنطق بسيف ، وتاجر الرقيق يحمل كيس نقود ويتوكأ على عصا مستقيمة ، وربّ الدار يحمل عصا مقوّسة ، والطاهى يلوّح بملعقة أو يحمل آنية تحوى طعاماً .

وقديماً ساد الاعتقاد بأن الممثلين كانوا لا يرتدون الأقنعة خلال العصر الرومانى المبكر مكتفين بالشّعر المستعار «الوَفْرة» فقط ، ومن ثم كان عدد الممثلين كبيراً بالقياس إلى عددهم فى الدراما اليونانية التى تستخدم الأقنعة ، غير أن الراجح أن وفرة الشباب السوداء ووفرة الكهول البيضاء ووفرة العبيد الحمراء كانت مثبّتة إلى الأقنعة بحيث كانت تغطى الرأس كلها خلال عرض المسرحيات اليونانية والإيطالية على حد سواء .

ARGUMENTUM

SOROREM FALSO CREDITAM MERETRICULAE GENERE ANDRIAE

GLYCERIUM UITIAT PAMPHILUS; GRAUIDAQUE FACTA DAT FIDEM

UXOREM SIBI FORE HANC: NAM ALIAM PATER EI DESPONDERAT

GNATAM CHREMETIS: ATQUE UT AMOREM COMPERIT, SIMULAT FUTURAS

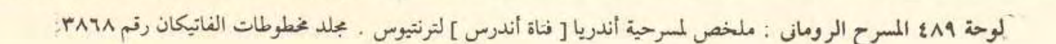
NUBTIAS CUPIENS SUUS QUID HABERET ANIMI FILIUS COGNOSCERE;

DAUI SUASU NON REPUGNAT PAMPHILUS, SED GLYCERIO NATUM UT UIDIT

PUERULUM CHREMES RECUSAT NUBTIAS, GENERUM ABDICAT: MOX FILIAM

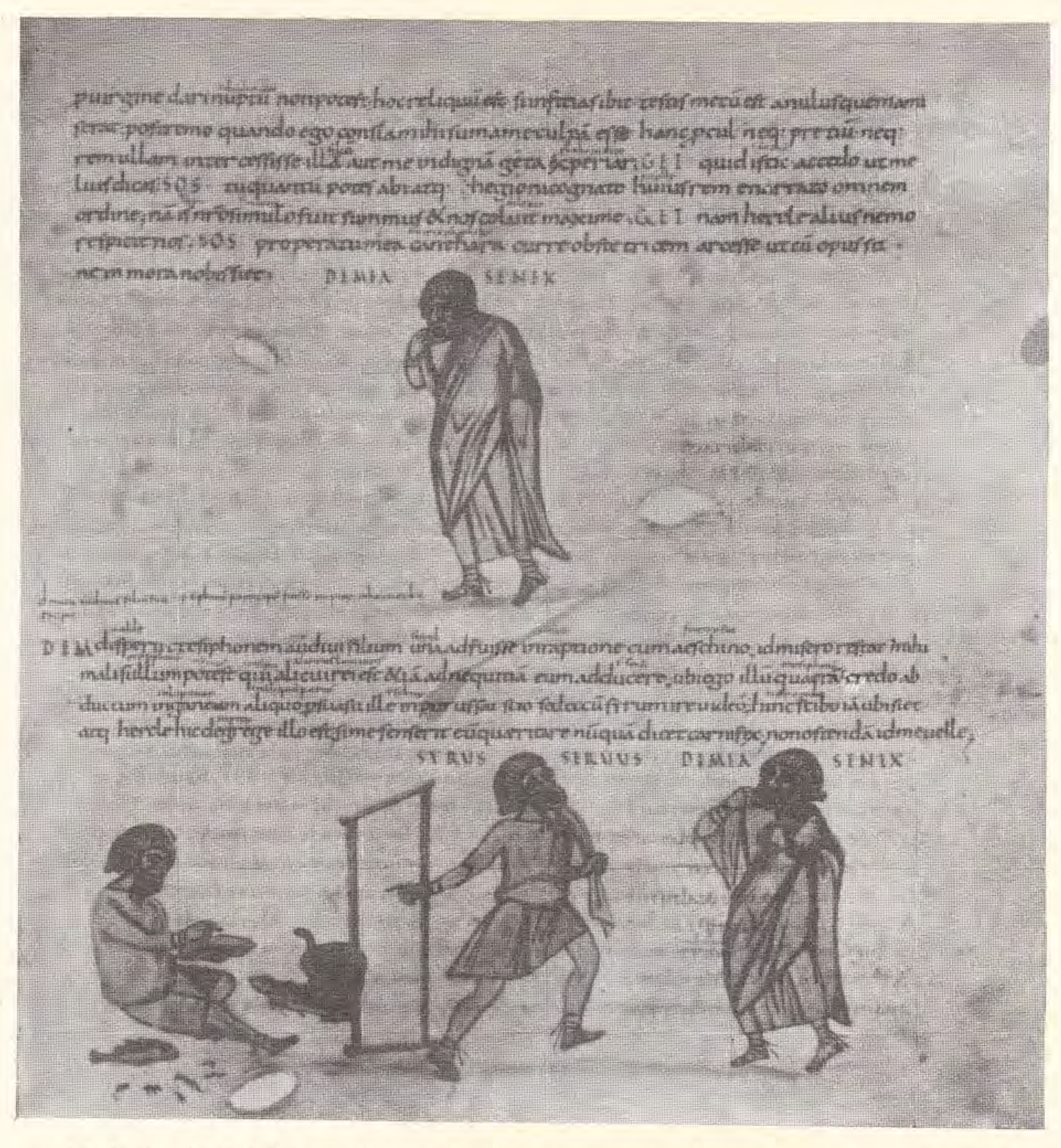
GLYCERIUM INSPERATO ADGNITAM HANC PAMPHILO DAT ALIAM

CHARINO CONIUGEM;

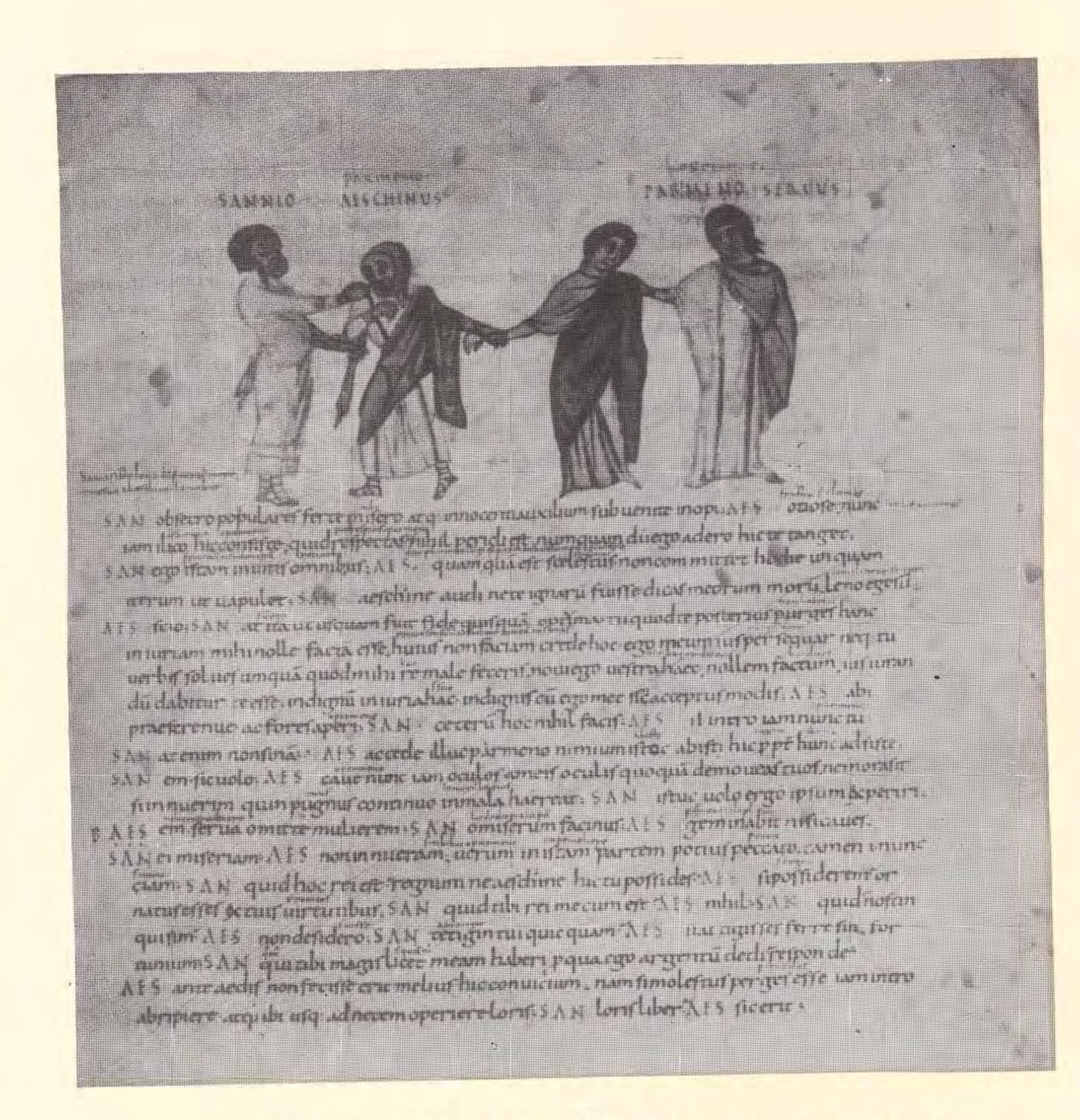


لوحة ٤٨٩ المسرح الرومانى : ملخص لمسرحية أندريا [فتاة أندرس] لترنتيوس . مجلد مخطوطات الفاتيكان رقم ٣٨٦٨.

لوحة ٤٩٠ : المسرح الرومانى . مشهد من مسرحية أندريا لترنتيوس . مجلد مخطوطات الفاتيكان رقم ٣٨٦٨



لوحة ٤٩١ : المسرح الرومانى . مشهد من مسرحية أدلفى لترنتيوس [حوار بين دميا وخادمة سيروس] . كان لدميا ولدان قام بتربية أصغرهما تربية صارمة وعهد بأكبرهما إسكينوس لأخيه متشيو فأنشأه تنشئة طائشة لا مبالية . وبرغم ذلك شبّ الوالدان كلاهما عربيدين ، فيهتك إسكينو عرض بامفيليا وبعد أن يعترف لبجريمتخ لعمه منشيو يأذن له بعقد قرانه عليها . وإذ يرى دميا فشل أسلوبى التربية فى تنشئة ولديه يقنع باسترضائهما والظفر بحبهما فيصفح عما إرتكباه . مجلد مخطوطات الفاتيكان رقم ٣٨٦٨ .



لوحة ٤٩٢ : المسرح الرومانى . مشهد من مسرحية أدلفى لترنتيوس . مجلد مخطوطات الفاتيكان رقم ٣٨٦٨



لوحة ٤٩٣ : المسرح الرومانى . أقنعة مصفوفة فى كوّة . منمنمة من مخطوطة لترنتيوس . متحف الڤاتيكان

ومثلما كانت المسرحيات اللاتينية أكثر خشونة من أصولها اليونانية ، كان تنفيذ الأقنعة والملابس أقل رقّة فى التمثيليات اللاتينية عنه فى اليونانية . وثمة العديد من النقوش البارزة ولوحات الفسيفساء ــ وخاصة من پومپى وأوستيا ــ تعرض لنا نماذج الأقنعة المستخدمة فى المسرحيات اللاتينية وفى الكوميديات اليونانية الحديثة ، فنرى فى نقش منها قناعين لأب وابنه يتدلى منهما نسيج ذو طيات وفى مقابلهما معبد أدناه قناع عبد (لوحة ٤٩٤) .

على أن معارفنا عن التراچيديات خلال عصر الجمهورية ضحلة بالقياس إلى ثراء معارفنا عن الكوميديات ، إذ لم تبق لنا مسرحية تراچيدية واحدة كاملة النص . ونحن نعرف أن إينيوس (٢٣٩ - ١٦٩ ق . م .) ــ الوافد من شرقى تارنتوم وهو أحد كتاب التراچيديا ، وكان يجيد اليونانية والأوسكانية واللاتينية ــ قد كتب عشرين مسرحية لم يبق لنا منها إلا عناوينها وأربعمائة بيت من أشعارها المتفرقة ، استعار أغلب موضوعاتها من أوريپيديس والإلياذة وجنح أسلوبها إلى النهج الخطابى . وكتب إينيوس الملهاة أيضاً وإن لم يحقق فيها نجاحاً نظراً لإسرافه فى التعلق بالفلسفة وسط جمهور كان يفضل عليها الضحك .



لوحة ٤٩٤ : المسرح الرومانى . أقنعة لأب وابنه وعبد .

كان إينيوس شديد الإعجاب بأوريپيديس وبآرائه المتطرفة ، ومن ثم كان يلجأ إلى الأمثال الأبيقورية الساخرة كقوله : «لست أنكر وجود الآلهة ، غير أنى أراهم قليلى الالتفات إلى ما يفعله البشر ، فنادرا ما يُحسنون إلى الأخيار أو يعاقبون الأشرار» .

وكان لمثل هذه الملاحظات البارعة من الأثر ما يفجّر انتشاء الجماهير المحموم فينخرطون فى التهليل والتصفيق بغير حدود . كذلك كتب پاكوڤيوس (٢٢٠ - ١٣٠ ق . م .) ابن شقيقة إينيوس اثنتى عشرة مسرحية تراچيدية على غرار أوريپيديس لم يبق لنا من أشعارها سوى أربعمائة بيت .

ويُعدّ آكيوس (١٧٠ - ٨٦ ق . م .) أهم كتاب التراچيديا الرومان ، وظلت مؤلفاته تقدم حتى فى عصر الامبراطورية . وإلى جانب محاكاته لأوريپيديس وخاصة فى مسرحية «ميديا» فقد اتخذ أيضاً أعمال آيسخولوس وسوفوكليس نموذجاً له . كذلك يعتبر آكيوس إرهاصة لسنيكا فى استخدام الأفكار الميلودرامية والمفزعة وتصوير الشخصيات الجليلة والخطابية .

وفى مستهل عهد أوغسطس قدم ڤاريوس روڤوس مأساة «ثيستيس» (٢٩ ق . م .) بمناسبة انتصار أوغسطس فى موقعه أكتيوم عام ٣١ ق . م . ، وقد أثنى عليها كوينتليانوس ووصفها بأنها لا تقل مستوى عن أى مسرحية يونانية ، مما يكشف عن أن النزعة المتأغرقة كانت ما تزال سائدة فى روما . كذلك كتب أوڤيد مأساة بعنوان «ميديا» وهو نفس عنوان مسرحية أوريپيديس ، ولكنها لم تقدم على المسرح .

وتكاد المبالغات الماثلة فى الأبيات المتفرّقة الباقية من أعمال الشعراء التراچيديين تطابق ما وصلنا من تماثيل ونقوش بارزة وتصاوير لممثلى التراچيديا الرومان فى ثيابهم المسرحية . وعلى حين كانت ملابس الممثلين الرومان هى نفس الملابس التى فرضها أيسخولوس على ممثليه اليونان وأقرّها من بعده كل من سوفوكليس وأوريپيديس اختلفت أقنعة التراچيديا الرومانية عن الأقنعة اليونانية ، ففتحات العيون والفم أكثر اتساعاً بها عن الأقنعة اليونانية ، كما أن الشعر واللحى بها أغزز ، إذ تتدلى من شعر الرأس ضفائر مستعارة مجدولة (لوحات ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩) . وعلى لوحات من النقش البارز من پومپيى نجد نقوشاً لقناع رجل فى مواجهة قناع امرأة أو شاب ، ويحمل القناعان شعراً مستعاراً مصفّفا ، تنتصب بينهما محراب زُيِّن بإكليل وأُوقدت فوقه النار (لوحة ٥٠٠ ، ٥٠١) .

ومع ذلك فلم يمض وقت طويل حتى تزايد إخراج المسرحيات التى لا تلجأ إلى استخدام الأقنعة حتى شاعت بين الناس . وكان التعبير بالإيماء «مايم» من أقدم أنواع الترفيه التى ظهرت أول ما ظهرت فى صقلية ، وكانت تؤديه فرق جوالة من المهرجين والراقصين والراقصات يجوبون بلاد اليونان كافة يمثلون فى مدنها حتى أثينا نفسها . وإذ كان الرومان يؤثرون مشاهدة تعبيرات الممثل مرتسمة على قسمات وجهه مباشرة خلال التمثيل ، فقد تسلل التمثيل الإيمائى حتى احتل مكان التمثيل بالأقنعة فى الهزليات الأتيلانية التى كانت تؤدى بعد المسرحية الرئيسية . وقد ورد على لسان شيشرون فى عام ٤٦ ق . م . أن التمثيليات الإيمائية كانت تؤدَّى بين فصول المسرحيات الجادة ، وكان الممثل الإيمائى يرتدى خلالها ثوباً مرقّعاً من

لوحة ٤٩٥ :- المسرح الرومانى . أقنعة تراجيدية رومانية . من پومبى



لوحة ٤٩٦ : المسرح الرومانى . أقنعة فوق لوحة فسيفساء . متحف الڤاتيكان

لوحة ٤٩٧ : المسرح الرومانى . أقنعة مسرحية تذكارية من الرخام . مسرح أوستيا

لوحة ٤٩٨ : المسرح الرومانى . قناع مسرحى على لوحة فسيفساء . بإذن من متحف نابلى



لوحة ٤٩٩ : المسرح الرومانى . قناعان مسرحيان فوق لوحة فسيفساء أحدهما لفتاة نافخة المزمار والآخر لأحد العبيد . بإذن من متحف الكابيتولينوس بروما

لوحة ٥٠٠ : **المسرح الرومانى** . أقنعة تراجيدية رومانية . قناع رجل فى مواجهة قناع امرأة بينهما محراب . بإذن من متحف الكابيتولينوس



لوحة ٥٠١ : المسرح الرومانى . أقنعة تراجيدية رومانية . قناع رجل فى مواجهة قناع شاب . بإذن من متحف الكابيتولينوس

انسجة مختلفة متعددة الألوان ، إما حافى القدمين أو لابساً الخُفّ ، ولذا أطلق على هؤلاء الممثلين أيضاً «پلاوتى» أى الحفاة .

وقد اكتسبت المسرحية الهزلية الأتيلانية مكانة أدبية فى اللغة اللاتينية عام ٨٩ ق . م . على أيدى نوڤيوس وپومپونيوس ، وقدم كلاهما فى مسرحياته الأنماط القديمة لشخوص المسرحيات الأتيلانية مثل : الريفى والفلاح والبقرة والأتان والخنزير ، وهى شخوص وحيوانات تنمّ عن البيئة الريفية التى كانت تصوَّر بطريقة خشنة مثقلة بالدعابات الفجّة إذا قورنت ببيئة المدينة الأكثر رقة فى المسرحيات الإيمائية . وثمة شخوص وموضوعات أخرى كانت تُقتبس عن حياة المدينة والأسرة مثل العَمّ والصيّاد والتوائم وحفلات الزفاف ، فضلاً عن صور من مختلف الطبقات الاجتماعية والمهنية والحرف الشعبية كالعرّاف وقارىء الطالع والطبيب وعازف القيثارة وصيّاد السمك والنسّاج . وما لبثت التمثيليات الإيمائية التى حلّت مؤقتاً مكان الهزلية الأتيلانية أن تناولت نفس هذه الموضوعات ، ومع ذلك ازدهرت الهزلية الأتيلانية من جديد فى عصر الامبراطورية ، وكان يُطلق عليها أحياناً اسم «إكسوديوس» لمجيئها فى أعقاب المسرحية التراچيدية واختتام العرض التمثيلى بها ، كما كان يُطلق على ممثليها المقنّعين دائماً «المختتمون» «إكسوديارى» .

ومن ملهاة «التوجا» وهى الكوميديا الشعبية الرومانية التى كانت شخوصها ترتدى عباءة التوجا الفضفاضة نما خلال القرن الأول ق . م . نموذج عكف على تصوير حياة الحرفيين فى مدن الأقاليم والفقراء الذين كانوا يعيشون بدورهم المتواضعة ، وكانوا يظهرون على المسرح بثيابهم القومية الإقليمية ويتحدثون بلغاتهم الخاصة لجهلهم باللاتينية ، وكان كوينكتيوس أتّا (المتوفى عام ٧٧ ق . م .) وأفرانيوس من أهم مبتكرى هذا النوع من المسرحيات الاستعراضية .

فن التمثيل الرومانى

وقد ازدهر فن التمثيل عند الرومان بفضل ما يتمتع به سكان إيطاليا من موهبة فى المحاكاة[١٨] والارتجال ومن قدرة فائقة على التعبير بالإيماءات الحيّة ومن مهارة فريدة فى صياغه اللغة ، فضلاً عن أن ممثليهم كانوا يأخذون أنفسهم بالتدريب الصارم الذى وصفه شيشرون بقوله : «يحتاج الممثل إلى نفس التدريبات البدنية التى يحتاج إليها الراقص والرياضى معاً» . وكان كوينتليانوس يوصى المتحدثين إلى الجماهير بمحاكاة الممثلين فى التعبير الإيمائى بهدف التأثير على المستمعين ، فضلاً عن أن الرومان قد ورثوا إلى جانب ما ورثوه من المسرحيات اليونانية فن التمثيل اليونانى الذى كان قد نما وتطور منذ عدة قرون . وثمة سبب آخر أعان على الارتقاء بفن التمثيل الرومانى ، وهو ما أقدم عليه ليڤيوس أندرونيكوس فى منتصف القرن الثالث ق . م . حين فصل الأغنية والإلقاء عن التمثيل بالإيماءات فى الأناشيد التى تتخلل التراچيديات والكوميديات اللاتينية ، فجعل أحد الممثلين يقوم بالغناء أو الإلقاء بينما يقوم آخر بالتمثيل الإيمائى المرادف لمعانى الكلمات التى يغنيها أو يتلوها الأول ، مما يرجح أن ممثل التراچيديا كان يرتدى نفس الثياب التى كان قد ابتكرها أيسخولوس والتى كانت تغطى كل جسمه ، وهى القناع والرداء ذو الأكمام الطويلة والحذاء المرتفع العنق .

واستطاع الرومان على عكس اليونانيين الارتقاء بالتمثيل الإيمائى الدارج الذى اعتمد على التعبير بملامح الوجه دون استخدام الأقنعة ، ولما كانت الأقنعة تخفى التعبيرات بملامح الوجه لجأ الممثلون إلى التعبير عن انفعالاتهم المختلفة فى المسرحيات التى تستخدم الأقنعة كالمأساة والملهاة والهزليات إلى الحركات والإيماءات . وإذ كان أكثر الممثلين من العبيد فقد كانوا يخضعون لأشد ألوان النظام صرامة وعنفاً ويتعرضون للأذى إذا لم يؤدوا أدوارهم على الوجه المرضى .

وكانت الحركات الإيمائية تتنوّع بتنوّع شخوص المسرحيات المختلفة ، فلكل سنّ ولكل مهنة الحركات الإيمائية الخاصة بها . وكما أخذت الكوميديا الرومانية موضوعاتها عن الكوميديا الأتيكية الحديثة فقد أخذت كذلك نهجها فى استخدام الثياب الشائعة فى الحياة اليومية التى كان الممثلون يرتدونها فوق القميص الضيق المأخوذ عن الكوميديا القديمة والذى كانت التقاليد المسرحية تفرض ارتداءه .

وكان الممثلون يقدمون مشاهدهم الحيوية المعبرة فى مجموعات تتشكل من شخصين أو أكثر . وثمة مشهد منقوش على غطاء صندوق محفوظ بالمتحف البريطانى وُجد فى التخوم اللاتينية لإقليم پرينستى ويرجع تاريخه إلى أواخر القرن الثالث ق . م . (لوحة ٤٨٨) يقدّم شخصين تتباين مشاعرهما ، فبينما يضع حامل

المصباح يده اليمنى على كتف زميله ليهدّىء من روعه ، يحمل الثانى آنية «ليكيثوس» وأداة من أدوات الحمام [مقشطاً للجلد] ، ويرفع يده اليمنى نحو فمه كما لو كان يحاول خنق ضحيته ، ولا نزاع فى أن الفنان الذى سجل هذا المنظر قد نقله عن المسرح .

***

وكان انتهاج الرومان لأداء عروض تراجيدية فى المناسبات الجنائزية هو السرّ وراء ظهور بعض المشاهد المسرحية ضمن نقوش المقابر ، كتلك اللوحة المصورة على القبة التى عثر عليها بقصر دوريا يامفيلى بروما واحتُفظ بها فى متحفها القومى والتى تصور فريقين يختصمان أمام قاض أو ملك يحتكمان إليه (لوحة ٥٠٢) ، وقد جلس القاضى إلى اليسار ممسكا بصولجان مرتديا ثوباً أخضر وعباءة بنفسجية وغطاء رأس مرتفعاً من فوق قناعه مُلْقياً بعصا تحت قدميه ، شاهراً ذراعه اليمنى وكأنما يُلْقى تحذيراً أو يصدر أمراً ، بينما حمل رجل قصير الثوب مصباحاً وبسط أصابعه محتجّاً . والتفت للقاضى رجل ملتح فى ثوب أصفر وعباءة خضراء وقلنسوة صفراء فوق شعره المستعار ، واتكأ على عصاه وثلاثة أطفال فى سلّة عند قدميه ، وفتاة نحيلة فى ثوب أصفر أيضاً وعباءة خضراء تبدو كأنما تتبادل مع الرجل الملتحى بعض الإشارات وقد خفّت إليهما امرأة أخرى فى رداء أزرق وعباءة بنفسجية وعصاة رمادية يمناها ممدودة إلى الأمام بينما تعلو يسراها فوق رأسها المستديرة إلى الخلف . ويتوسط الصورة رجل فى رداء رمادى وعباءة زرقاء رمادية يحمل على كتفه أداة لعلها محراث أو نير ، ملتفتاً نحو امرأة أخرى تجرى فى سرعة تتطاير معها عباءتها من ورائها كاشفة ثوبها الرمادى المخضرّ وقد أمسكت بعصا مستندة إلى كتفها الأيسر . ونلحظ اعتمار جميع الشخوص فى هذا المشهد بغطاء رأس مرتفع واكتسائهم بثياب ذات أكمام طويلة باستثناء حامل المصباح الذى يبدو أنه من الخدم .

ويحتفظ متحف نابلى بتصويرة فوق الرخام الأبيض من هرقلانيوم تجمع بين فيدرا ووصيفتها وامرأة ثالثة ، وهى من لوحات التصوير الصغيرة القليلة لفيدرا التى ترفّق بها الزمن فبقيت على حال لا بأس بها (لوحة ٥٠٣) ، ولعلها كانت اقتباساً لاتينياً لمسرحية «هيپوليتوس» لأوريپيديس . وقد ازيّنت فيها فيدرا «بوفرة» من الشعر الأحمر فوق قناعها الضخم بينما بدا جسدها بالغ الاكتناز ، واستند حذاؤ ها إلى ركيزتين

لوحة ٥٠٢ : المسرح الرومانى . منظر تراجيدى . تصوير جدارى من ڤيلا دوريا پامفيلى . بإذن من المتحف القومى بروما .





لوحة ٥٠٣ : المسرح الرومانى . فيدرا والوصيفة . تصوير على الرخام . من هرقلا نيوم . بإذن من المتحف القومى بنابلى

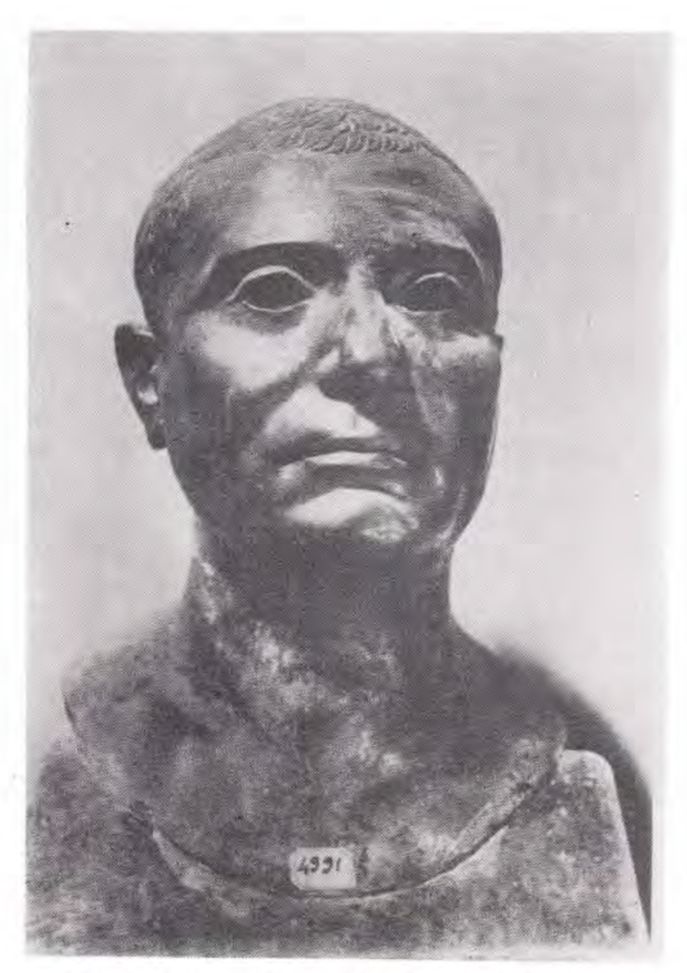
انسدل فوقها رداؤ ها الذى يسجل بداية الاتجاه نحو المبالغة خلال عصر الامبراطورية ، فبدا مثيراً للسخرية والضحك فوق بعض أجزاء الجسد ومحرّكاً للاشمئزاز والنفور فوق أجزاء أخرى ، وأكمام الثوب فضفاضة بيضاء وحوافى عباءتها البيضاء صفراء بلون النقاب الذى يعلو غطاء رأسها . وقد بدت ذراعاها قصيرتين بالقياس إلى جسدها الفارع وهى تشير إلى شىء يتقدمها دون أن يظهر فى الصورة بينما تلتفت نحو الوصيفة العجوز ذات القامة القصيرة والأنف الأقنى إلى يسارها والتى تبدو وكأنها تدرك هول الخطيئة التى وقعت فيها فيدرا حين شغفت حبّا بهيپوليتوس ابن زوجها ، وهو ما توحى به انحناءة رأسها وارتفاع عباءتها وحزن المرأة الثالثة التى تصغى فى ألم ، ولعلها تمثل فى هذا المشهد فريق الكوروس . وقد قام سنيكا فيما بعد باقتباس هذه القصة فى مسرحيته «فيدرا» وإن أوردها بطريقة مختلفة .

وعلى حين كان اليونانيون يركّزون انتباههم على مجموعة الممثلين ، أى على الأثر الذى يحدثه تقديم المسرحية ككل بصورة عامة ، كان الرومان يركّزون على أبرز الشخوص المسرحية من أصحاب الأدوار الاساسية ، ويوجهون عناية كبرى للممثل اللامع البارع فى التمثيل . ومن هنا نشأ لديهم التخصّص فى أداء أنماط معينة من الأدوار المسرحية ، فكان هناك المتخصصون فى أداء أدوار النساء والآلهة والشباب والطفيليين إلى غير ذلك .

وقد بلغ فن التمثيل الإيمائى الذى اشتق اسمه من محاكاة الحياة الواقعية ما بلغه من تطور لاشتماله على فن التعبير بعضلات الوجه ، وكان أول نوع من التمثيل يسمح للنساء بالظهور على المسرح ويطّرح استخدام الأقنعة بل والملابس المسرحية الخاصة ، فظهر ممثلوه فى الثياب التى يرتدونها فى حياتهم اليومية ، وهو ما جعله يتمتع بشهرة واسعة منذ القرن الأول ق . م . ويتفوق بذلك على التمثيل بالأقنعة . واشتهر من بين الممثلين الإيمائيين كبيرهم(١٩) «سوريكس» صديق الدكتاتور سولاً والمحاط برعايته ، وكان فى الوقت نفسه مديراً لفرقة من الممثلين والممثلات الإيمائيين . وإلى جانب كبير الممثلين الإيمائيين كان هناك «الظهير» أو ممثل الدور الإيمائى الثانى(٢٠) الذى يؤكد ما يصدر عن الممثلين الرئيسيين من فكاهات أو يسخر منها . وكانت إيماءاته فى خشونة الإيماءات التى يؤديها مهرّجو السيرك فى أيامنا هذه حين يسخرون من حركات كبار اللاعبين .

وثمة تمثال من البرونز على عمود من الرخام لأحد ممثلى هذه الأدوار الثانية هو نوربانوس سوريكس . وقد عُثر على هذا التمثال فى معبد إيزيس بالفورم فى پومپى ، وهو ما يشهد بشهرة هذا الممثل الذى يغلب على الظن أنه كان يلعب أدواراً إيمائية فى مسرحيات الطقوس الدينية تكريماً للإلهة المصرية إيزيس ، كما يؤكد فى نفس الوقت ما كان للممثلين الإيمائيين من احترام كبير فى ذلك العصر (لوحة ٥٠٤) . على أن الشغف الشعبى بفن التمثيل مع الملل من تكرار الموضوعات التراجيدية قد أدى إلى ظهور نوع جديد من العرض المسرحى هو المسرحية الإيمائية التى تجمع بين الرقص والتمثيل الصامت «پانتومايم» والتى لا دور للحوار فيها بل يكون التعبير فيها بواسطة الإيماء الصامت والحركة الإيقاعية . وكثيراً ما تصاحب الموسيقى التصويرية هذا النوع من المسرحيات ، وهو فى الواقع امتداد لمبدأ فصل التلاوة أو الغناء عن الفن الإيمائى الذى مهّد طريقه من قبل ليڤيوس أندرونيكوس ، ثم تطورت الأجزاء الغنائية من بعده إلى تلاوة أو غناء فردى سواء فى المأساة أو الملهاة .

ويعد باثيلّوس من أشهر رواد فن التمثيل الإيمائى الصامت ، وتُعزى إليه المسرحيات الأولى لهذا الفن فى عصر أوغسطس ، وهو عبد معتوق من مواليد الإسكندرية ظفر بحماية المستشار ما يسيناس راعى الفنون والآداب فى عهد الامبراطور أوغسطس ، وقد أدخل فى عام ٢٢ ق . م . التمثيل الصامت المضحك الذى تقوم موضوعاته على القصص المأثور عن پان وإيكو والساتير وآمور [إله الحب] ، ولم يعش هذا اللون طويلاً غير أن پيلاديس وهو أيضاً عبد معتوق قدم فى الوقت نفسه التمثيليات التراجيدية الصامتة ذات الموضوعات المقتبسة عن الميثولوجيا الإغريقية . واستقر هذا اللون طوال العصور الكلاسيكية القديمة ، وكان يقوم بأداء أدواره المتنوعة ممثل واحد يستخدم مختلف الأقنعة المسرحية بينما يغنى أو يتلو مضمونَ القصة الكوروس أو أحد المنشدين . وكان من الضرورى أن يتميز ممثلو هذه التراجيديات بحس مرهف وبمرونة جسدية يتيحان لهم القدرة على التعبير عن مختلف الأفعال والأحداث والشخوص بإشارات وحركات بالغة الدقة ، ومن ثم كان يشترط أن يتوفر فيهم قدر كاف من الثقافة العامة وإلمام تام



لوحة ٥٠٤ : المسرح الرومانى . تمثال برونزى للممثل الإيمائى ناربانوس سوريكس . پومپى . متحف نابلى القومى

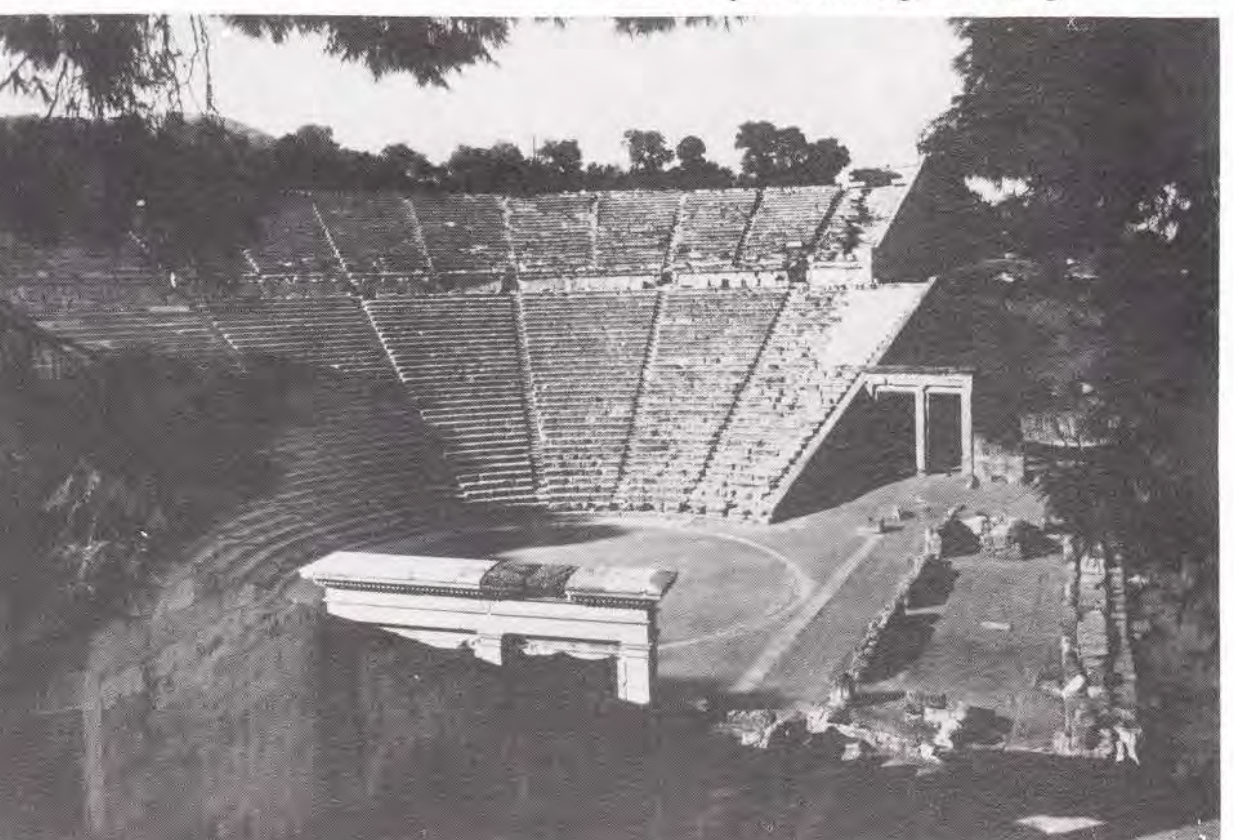
بالميثولوجيا . وقد شاع هذا النوع من الأداء التمثيلى المتميز الذى يؤديه شخص واحد بين الطبقات الراقية من المجتمع الرومانى ، بينما كان التمثيل الإيمائى الذى يحتاج إلى فرقة بأسرها أوسع انتشاراً بين جماهير العامة .

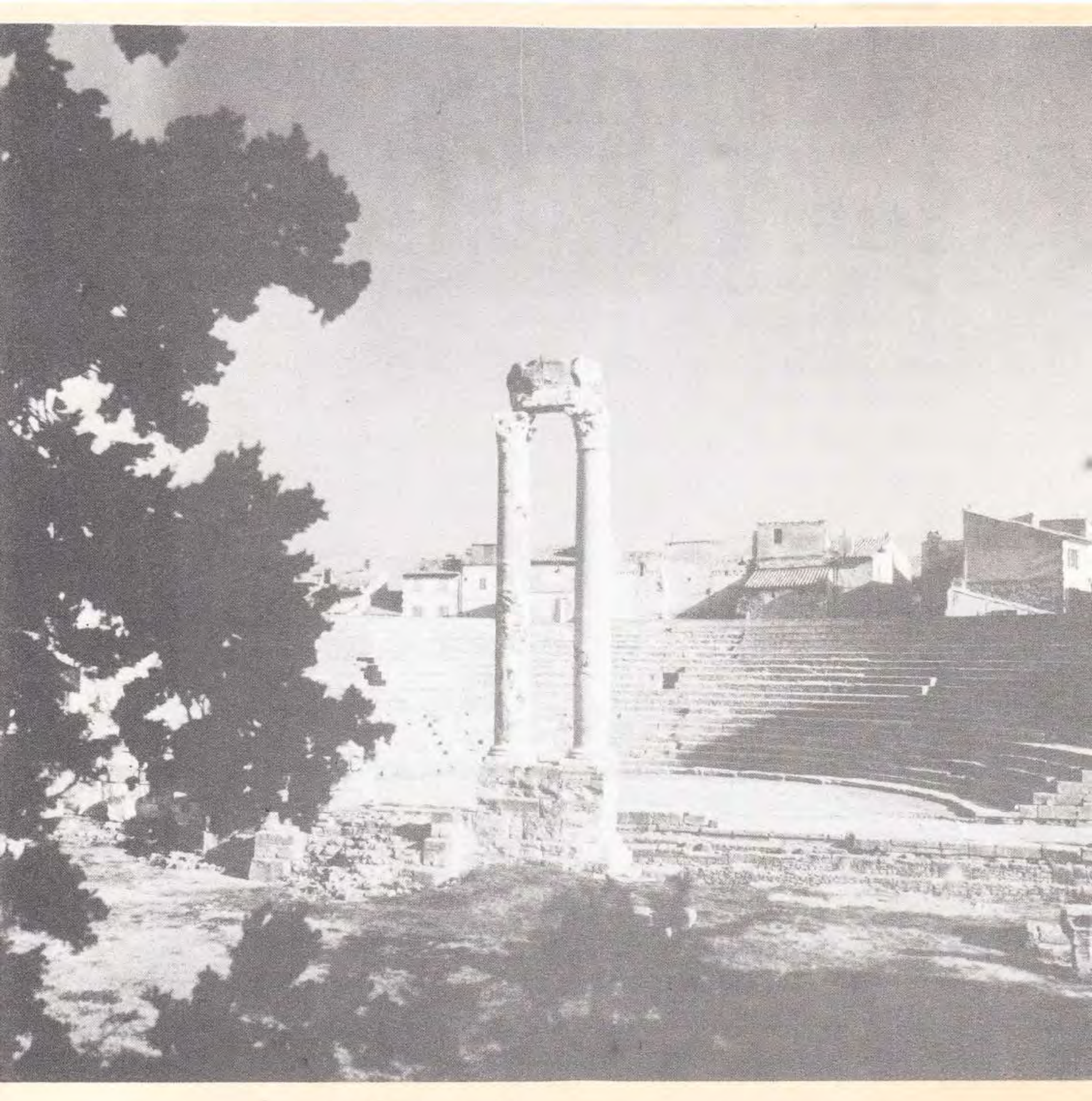
وجرت العادة أحياناً باقتباس مسرحيات التمثيل الصامت من الكوميديات والتراچيديات الشهيرة وانتزاع المونولوجات الممتازة أو حتى الأدوار الثنائية من ثنايا النص الكامل لتؤدَّى بالتمثيل الصامت فى المسارح أو فى الجنازات والمناسبات العامة بواسطة ممثل واحد يرتدى ملابس تراچيدية وقناعاً مسرحياً ويأتى بإشارات معبّرة وحركات دقيقة متنوعة . فقدمت فى جنازة يوليوس قيصر (٤٤ ق . م .) مشاهد من التمثيل الصامت مأخوذة من مسرحية «الصّراع من أجل الظّفر بسلاح أخيل» من تأليف پاكوڤيوس ، وأخرى من مسرحية «إلكترا» لأتيليوس ، وغدا هذا اللون من التمثيل الفردى الصامت ذائع الشهرة فى عصر الأباطرة .

وكان الإلقاء الغنائى للشعر مثلما جاء بمسرحية «الفُرس» لتيموثيوس التى عرضت لمعركة ماراثون الشهيرة هو الإرهاصة اليونانية لهذا النوع من الأداء التمثيلى حين أخذ أحد الشعراء يلقى القصيدة بمصاحبة القيثارة . ويحمل الاختلاف بين هذين النوعين من التمثيل الفردى نفس سمات الاختلاف فى الخصائص المعمارية بين المسرح اليونانى والمسرح الرومانى ، وهو الفرق بين الإبداع الفنى والسمو الروحى من ناحية ، وبين أسلوب البذخ الاستعراضى واقتباس نماذج موروثة أو مستعارة من ناحية أخرى .

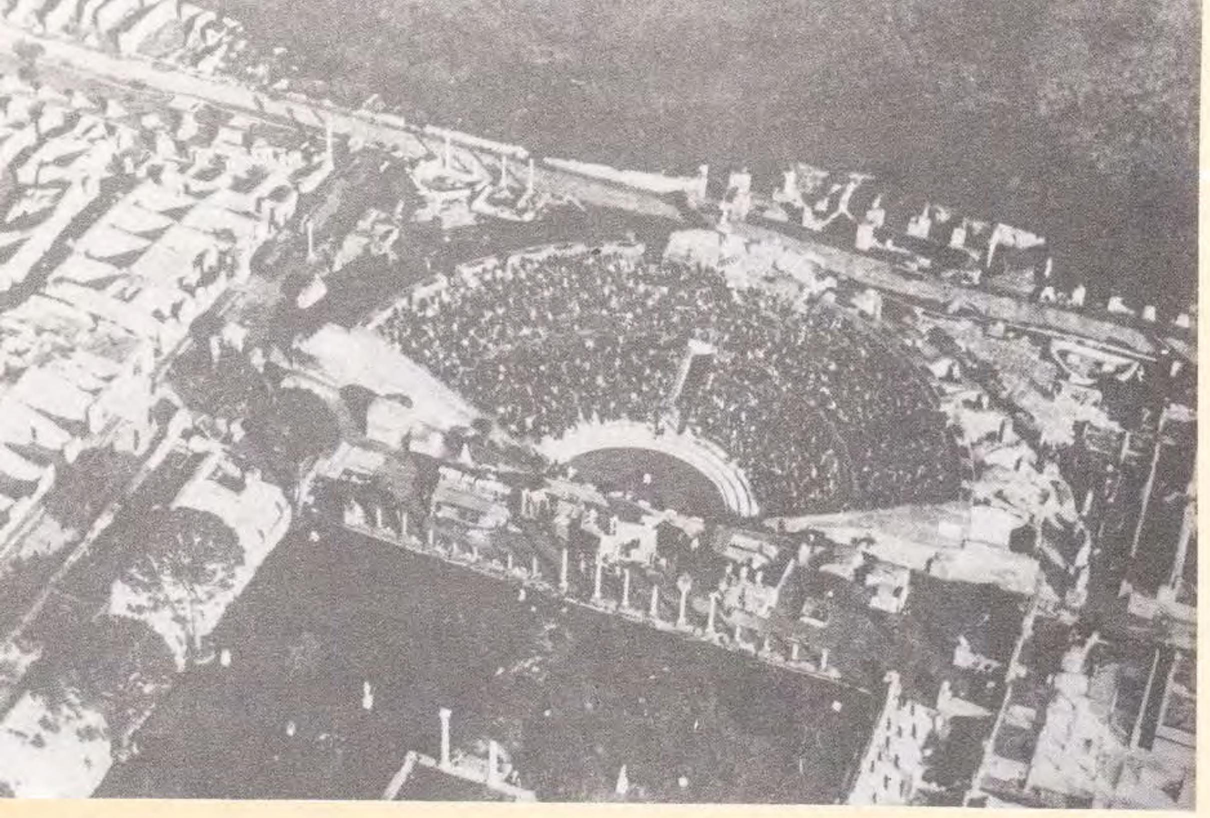
فعلى حين كانت الأوركسترا المتأغرقة تشكل دائرة كاملة لم تكن الأوركسترا الرومانية تشكّل غير نصف دائـرة (لوحاته ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧) ، وعلى حين كـانت منصّة المسـرح اليونـانى منفصلة عن الأوركسترا كانت المنصة تشكّل مع الأوركسترا فى المسرح الرومانى وحدة معمارية واحدة . وكانت المنصة اليونانية أكثر ارتفاعاً وأقل عمقاً من المنصة الرومانية . وبينما كان إطار[٢١] المسرح اليونانى ذا فتحات ومزيّن بالأعمدة واللوحات المصورة كان لإطار المسرح الرومانى واجهة مغلقة مزينـة بالكـوى وأحيانـاً بأكتـاف [أعمدة لاصقة] صغيرة مربعة . وعلى العكس من المداخل المكشـوفة إلى الأوركسـترا اليونـانى كانت المداخل إلى الأوركسترا الرومانى جانبية ومعقودة (لوحة ٥٠٨) . وعلى حين كانت مقاعد الشرف المخصّصة للكهنة فى المسرح اليونانى تحتل أدنى صف من صفوف المقاعد ، كانت المقصورات الرومانية فوق المداخل

لوحة ٥٠٥ : المسرح الرومانى . مسرح إبيداوروس اليونانى . دهليز الدخول

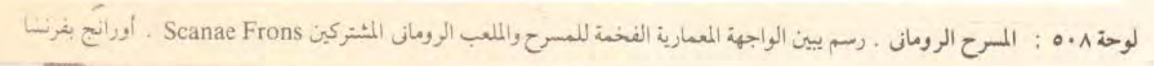




لوحة ٥٠٦ : المسرح الرومانى . مسرح رومانى فى آرل بفرنسا . القرن الأول أو الثانى الميلادى .



لوحة ٥٠٧ : المسرح الرومانى . المسرح الرومانى بأوستيا



لوحة ٥٠٨ : المسرح الرومانى . رسم يبين الواجهة المعمارية الفخمة للمسرح والملعب الرومانى المشتركين Scanae Frons . أورانج بفرنسا

الجانبية المعقودة مخصّصة لمقدّمى المسرحيات ، بينما يتخذ أعضاء السناتو ومجلس بلدية المدينة وغيرهم من علية القوم أماكنهم فى الأوركسترا . وكانت عشائر اليونان تجلس فى قطاع خاص بها وإن انفصلت كل منها عن الأخرى دون حواجز ، على حين كانت الطبقات الرومانية المختلفة تشغل مناطق مختلفة تفصلها الحواجز الواضحة . وقد شيد المسرح اليونانى على سفوح التلال ومن ثم لم تكن له واجهة بنائية بينما كان المسرح الرومانى يشيد فى الأغلب الأعم فوق قاعدة مرتفعة عن مستوى الأرض ذات واجهة فخمة وأروقة ذات أعمدة وأحياناً محاريب صغيرة فى القمة لأحد الآلهة هو ديونيسوس فى أغلب الأحيان . وبينما كان المسرح اليونانى يُقام فى الأماكن المقدسة كان المسرح الرومانى يقام فى أى موقع مناسب . وهكذا كان المسرح اليونانى مبنى دينيا وديموقراطياً يشتمل على مقاعد تلائم كافة الناس ، بينما كان المسرح الرومانى مبنى طبقياً يحتل الرسميون أغلب مقاعده ، ويشغل الأداء المسرحى أقل حيّز منه وتتفاوت فيه المقاعد بتفاوت مراتب المجتمع . وأخيراً بينما كان المسرحيات اليونانية حدثاً أدبياً رفيعاً كانت العروض الرومانية لا تحفل بغير ذوق العامة من الجماهير .

وعلى الرغم من أن المسارح قد احتفظت بمعالمها البارزة حتى النهاية إذ كانت تضمّ الأجزاء الثلاثة : مدرَّج المشاهدين والأوركسترا [ساحة الرقص] ومبنى المناظر إلا أن وظيفة كلٍّ منها قد طرأ عليها بعض التعديل ، بيد أن التطوير العام قد لحق بمبنى المناظر إذ شُيِّد وفق طراز عمارة المساكن السائد وقتذاك . وإذ كان الكوروس قد انفصل عن الممثلين الذين أصبحوا ينالون الاهتمام كله ، فقد أقيم المسرح مرتفعاً فوق صفٍّ من الأعمدة القصيرة بارزاً أمام المنظر ، ويُسمّى مقدّم المسرح پروسينيوم ، ومن خلفه الطابق الثانى للمنظر يعلوه عدد من الأعمدة المسقوفة كى يتوافر بذلك أمام المشاهدين مسرح داخلى محصور بين الأعمدة وبين جدار مبنى المنظر ، فيظهر الممثلون أمام مشاهد خلفية مصوَّرة توحى بما يريده المؤلف . وفى هذا العصر لم يعد المسرح **مجال استعراض قدرات الآلهه** بقدر ما أصبح مصدر الترويح الدنيوى البهيج .

* * *

المسرح الرومانى فى العصر الامبراطورى

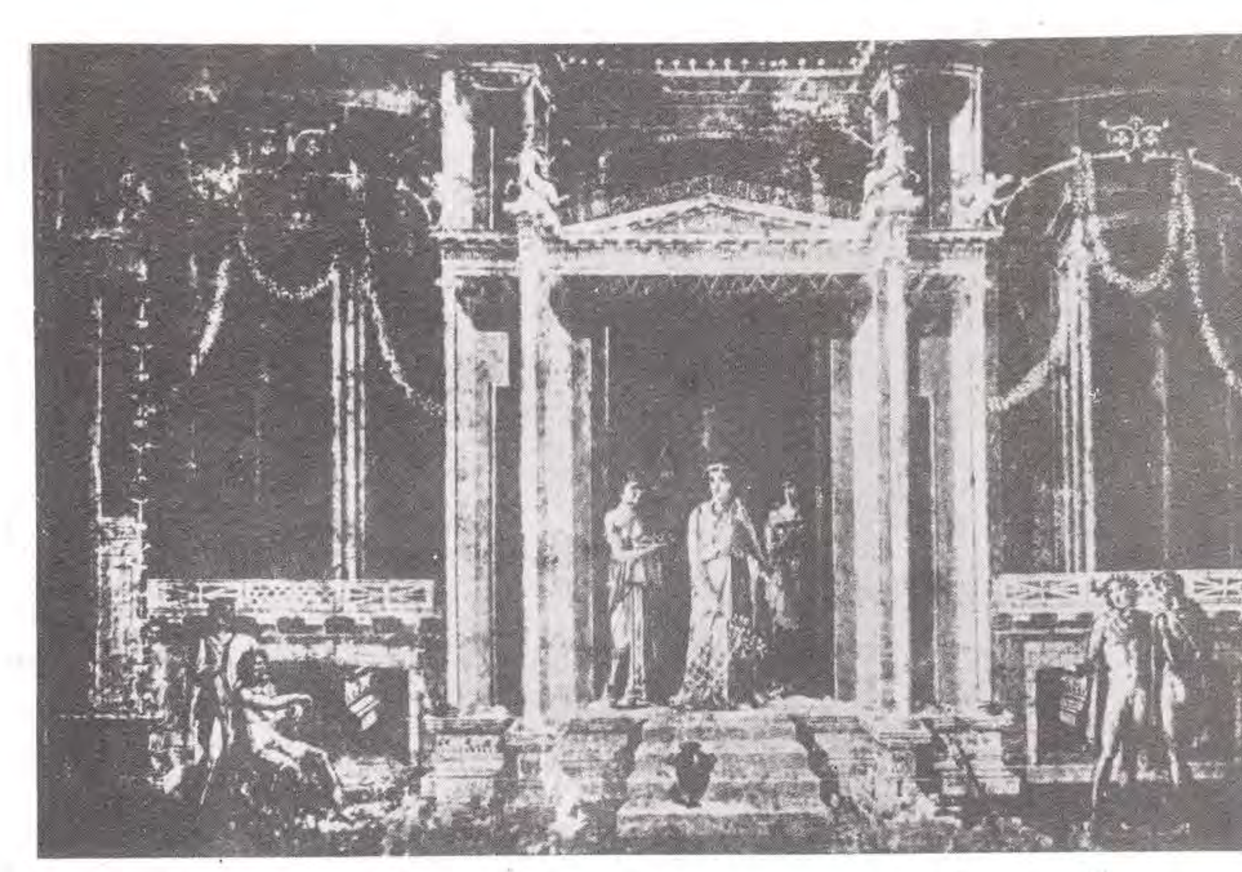
أخذ شغف الرومان بالعروض المسرحية يتزايد حتى شمل التقويم السنوى فى عهد الامبراطور أوغسطس ستين يوماً تجرى خلالها عروض عامة ذات صلة بالاحتفالات الدينية القديمة ، تبدأ دائماً بالمشاهد المسرحية وتتلوها استعراضات السيرك ، وإن خُصِّص أربعون يوماً من الأيام الستين لأداء العروض المسرحية وحدها فكانت لها الغلبة . ثم ما لبث أن ضعف الاهتمام خلال عصر الامبراطورية بالعروض المسرحية على حين زاد الاهتمام بعروض السيرك وصراع المجالدين ، وانتهى الأمر بتقلّص عدد الأيام التى تؤدّى فيها المسرحيات قرب نهاية العصر الكلاسيكى أى حوالى عام ٣٥٤ ق . م . فصارت مائة يوم فقط من بين المائة والخمسة والسبعين المخصصة للاحتفالات فى العام الواحد أى أربعة أسباع المدة فحسب . وإذا كان عدد المسرحيات ذات المناظر قد تضاعف مرتين فإن عدد عروض المجالدين وألعاب السيرك قد طفر إلى ما يقرب

من أربعة أضعاف ما كان عليه . ولقد استمر تقديم النماذج المسرحية التى تمخض عنها عصر الجمهورية خلال عصر الامبراطورية ، غير أن اهتمام الطبقات الشعبية انصبّ على النوع غير الجاد منها ، وبعد أن كانت مسرحيات التراچيديا والكوميديا اليونانية الرومانية تحتل المكانة الأولى تراجعت إلى الوراء فى عصر الامبراطورية ، وانكمشت التراچيديا حتى لم يعد يُقدَّم خلالها فى بعض الأحيان غير تلاوة فردية لبعض نصوصها ، ثم ما لبثت أن خلفت مكانها للتمثيليات الإيمائيـة ذات الحبكة المسـرحية والممثـل الواحـد الصامت ، على حين احتلت المسرحية الصامتة ذات الموضوع المنتزع من الحياة اليومية والتى لا يُستخدم فيها القناع المسرحى مكان الكوميديا . أما الهزليات الأتيلانية فقد ورثتها الهزليات اللاتينية الفجّة ذات الحبكة المسرحية الهابطة المستوى ، ولم يعد أمام المسرحيـات إلا أن تحاول منـافسة عـروض السيرك ومبـاريات المجالدين بالسعى وراء الوسائل التى تكسبها إثارة جديدة .

وبينما خصّص اليونانيون عروضاً معينة لكل عقيدة من عقائدهم ، كتراچيديات وكوميديات الإله ديونيسوس بمدينة أثينا ، ومباريات ألعاب القوى للإله زيوس بمدينة أوليمبيا ، والمسرحيات الموسيقية للإله أبوللو بمدينة دلفى [أضيفت إليها فيما بعد ألعاب قوى ومسابقات على نمط تلك التى تدور بأوليمبيا] كان الرومان يقدمون لكل واحد من آلهتهم مختلف المسرحيات التى يقدمونها لغيره ، فضلاً عن تقديمهم كل أنواع العروض فى الطقوس الجنائزية بما فى ذلك بعض مشاهد المسرحيات التراچيدية وحتى الكوميدية ، وكذا فى الاحتفالات بميلاد الأباطرة أو بتحقيق النصر ، وفى مناسبات افتتاح المبانى العامة أو تكريسها ، بل كانوا يقدمون المسرحيات المتنوعة فى نفس الاحتفال وفى مختلف الأماكن فى نفس الوقت .

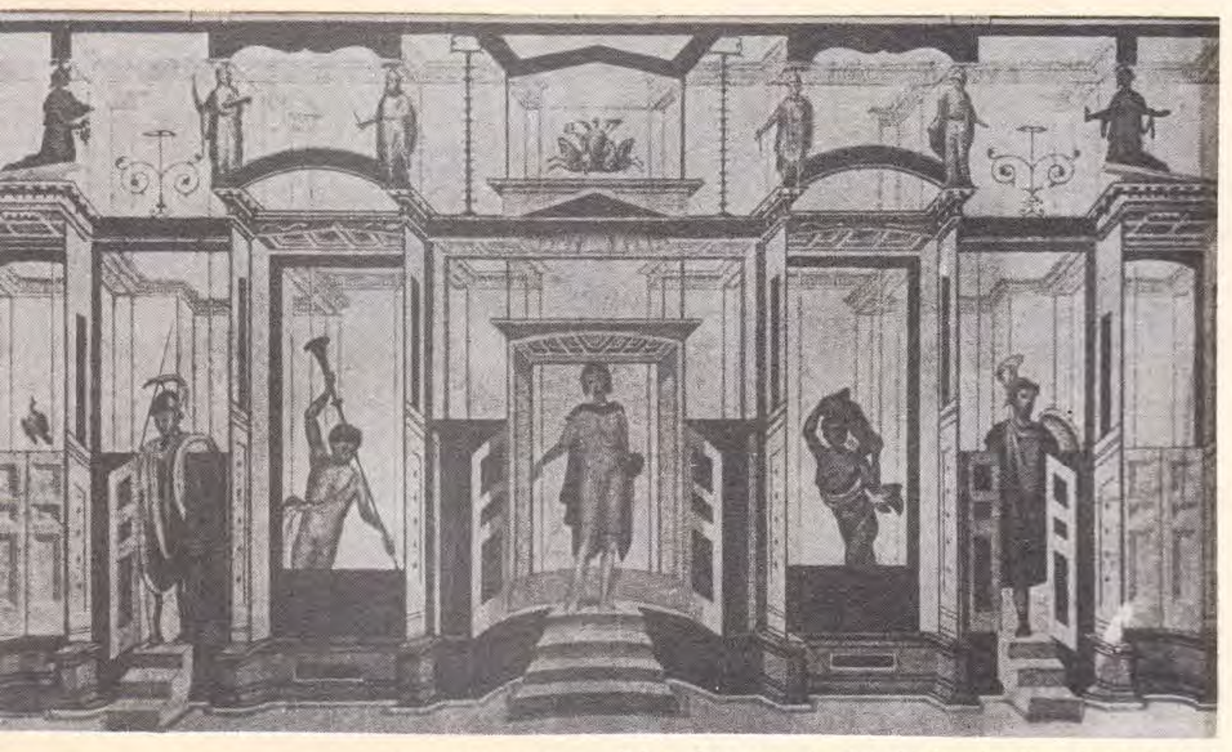
ويفسّر لنا هذا الخليط المتنوع من المسرحيات التى كانت تُقدم فى مناسبة بعينها سرّ وجود خليط من المناظر التراچيدية والكوميدية خلال القرن الأول الميلادى فى النقوش البارزة التى عثّر عليها بپومپى وأوستيا وروما ، فنجد على أحد جانبى مقبرة أقنعة تراچيدية وعلى الجانب الآخر أقنعة كوميدية ، كما تجـاورت الأقنعة التراچيدية والكوميدية فوق اللوحات الجدارية فى بوسكـوريالى . ويثبت العـديد من اللوحـات المصورة فى پومپى ــ والتى ترجع إلى القرن الأول الميلادى قبل دمار المدينة عـام ٧٩ م ــ سعة انتشار مسرحيات التراچيديا والكوميديا فى مجتمع پومپى الذى كان آخذاً فى تمثّل الحياة الرومانية الشائعة فى روما نفسها . ولا شك فى أن هذه التصاوير الجدارية تدعو إلى التساؤل هل هى يونانية الأصـل أم رومانيـة الأصل ، وإن كانت كذلك فهل هى معاصرة أم مستنسخة من صور نذرية سابقة ؟ والراجح أن العديد من المصورين قد وفدوا من روما بعد زلزال عام ٦٣ م ، ولعلهم عكفوا على استنساخ التصاوير اليونانية التى جلبها الغزاة الرومان معهم من اليونان واحتفظوا بها فى روما ، ومع ذلك فإن الثياب المسرحية والتفصيلات المعمارية لمبنى المسرح تؤكد أنها صور عروض معاصرة .

والثابت أن التصاوير الجدارية للمشاهد المسرحية الرومانية الفخمة كانت معاصرة لهذه العروض المسرحية ، لأننا رأينا نفس الشخوص المسرحية المصورة فى لوحات منزل الصائغ ميناريوس سيريـاليس (لوحة ٥٠٩) مصورة فى لوحات أخرى دون أن تكون مرتدية الثياب التمثيلية التقليدية . وتصور لوحات منزل الصائغ الشخوص أمام واجهة معمارية فخمة[٢٢] ، فتظهر إيفيجينيا فى أعلى درجات سلم الباب



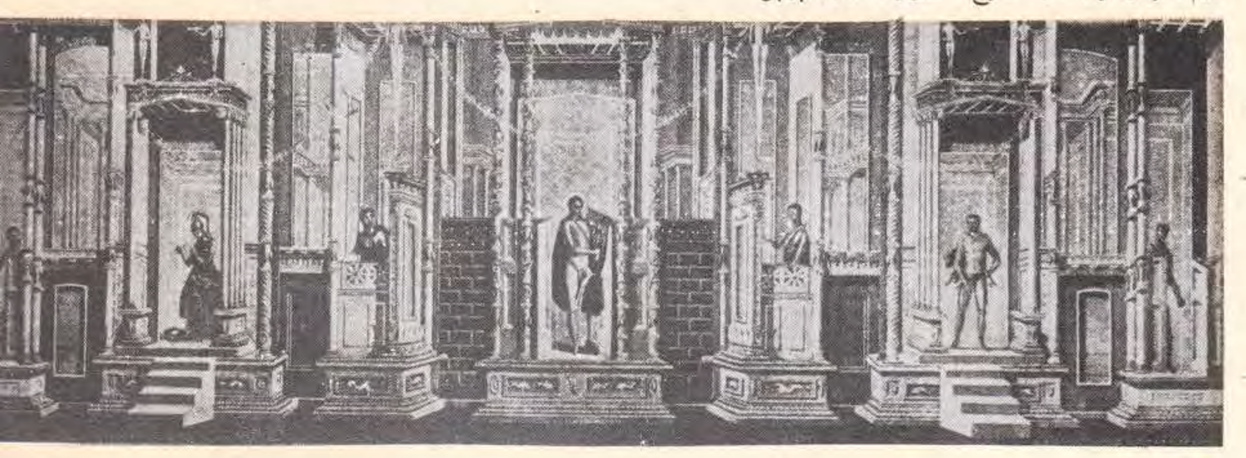
لوحة ٥٠٩ : المسرح الرومانى . إيفيجينيا فى تاوروس . تصوير جدارى . منزل الصائغ بيناريوس سيرياليس .

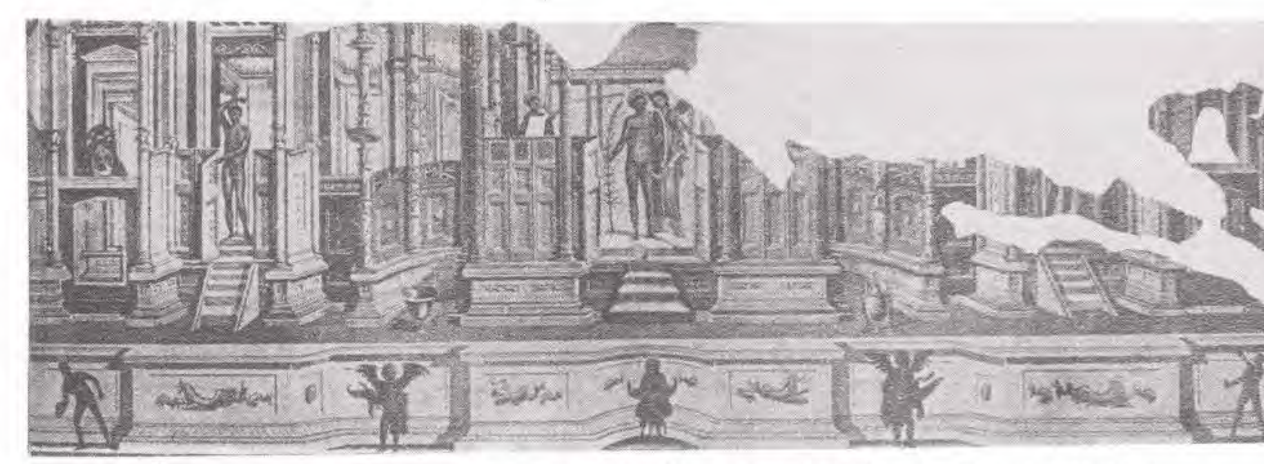
الملكى المحاط بإطار معمارى ذى أعمدة وجبين مثلث وتماثيل الأكروتيريا . وأمام الباب الجانبى إلى اليسار نجد ثاؤس ومن ورائه أحد حراسه ، وفى الجانب الأيمن نرى أورستيس وبيلاديس[٢٣] . وتتطابق التفاصيل المعمارية فى هذه الصورة عن إيفيجينيا فى منزل الصائغ بيناريوس وفى ثلاثة صور أخرى من منزل المحالد فى پومپى مع أبنية المسارح فى مدينتى پومپى وهرقلانيوم (لوحات ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢) ، فنرى فى واجهة المنظر المعمارية الفخمة الحنيّة الرئيسية تكتنفها كوى مستطيلة ، وتنتصب الأعمدة فيها فوق قواعد ، كما نشهد الأبواب الثلاثة العالية تنحدر منها درجات السلم المؤدية إلى منصة المسرح والتى تشدّ الانتباه إلى الممثلين أثناء دخولهم وخروجهم . وتنتشر فى الجدار الأمامى لإطار المسرح «البروسينيوم» الكوى الصغيرة المقوّسة والمستطيلة الشكل ، وتغمر الزخارف الجدران المصورة ، وتنتثر بين الأعمدة النقوش والحليات البرونزية . وقد شاعت هذه الزخارف فى كافة مسارح روما وپومپى حيث كانت عروض التمثيل الإيمائى الصامت «پانتومايم» وألعاب القوى تقدم أمام أمثال هذه الخلفيات الفخمة . وتصور (اللوحة ٥١٠) ممثلاً إيمائياً يؤدى دور بطل شاب يرتدى الخلاميس وقد وقف أمام الباب الملكى «ريجيا» ــ وهو الباب الرئيسى فى المسرح الرومانى ــ على حين وقف بين ضلفتى البابين الجانبيين محاربان أكبر سناً فى حلّتيهما العسكرية وخوذتيهما حاملين أسلحتهما ، بينما انهمك عبدان فى الإعداد للوليمة وقد أمسك أحدهما بدُنّ خمر والآخر بمشعل .



لوحة ٥١٠ : المسرح الرومانى . تمثيلية إيمائية « مايم » تؤدى فوق خشبة المسرح . تصوير جدارى : پومپى

لوحة ٥١١ : المسرح الرومانى : المباراة الموسيقية بين أپوللو ومارسياس : مسرحية إيمائية « پانتو مايم » تؤدى فوق خشبة المسرح . تصوير جدارى . پومپى





لوحة ٥١٢ : المسرح الرومانى : أبطال الرياضة فوق منصّة المسرح وقد ظهرت زخارف مقدّمة المسرح « البروسينيوم » . تصوير جدارى . بومبى .

وتصور (اللوحة ٥١١) المباراة الموسيقية بين أپوللو ومارسياس حيث يظهر ممثل فى الباب الجانبى الأيسر يمثل الربة أثينا تنفخ فى المزمار الذى ابتكرته ، بينما يتحدّاه ممثل فى الباب الجانبى الأيمن يمثل مارسياس الذى يلتقط مزمار أثينا الذى طرحته ولعنته لتشويهه جمال وجهها ساعة نفخت فيه . ويظهر أپوللو الفائز فى المباراة بقيثارته فى الباب الملكى الرئيسى بينما يتناثر أربعة من جوقة الكوروس الذين ينشدون مضمون المسرحية فى الخلفية بين الأبواب الثلاثة وحولها .

ونرى فى (اللوحة ٥١٢) الرياضى الفائز فى مباراة ألعاب القوى ممسكاً بسعف النخيل تقوده ربة النصر عند الباب الرئيسى بينما ظهر زملاؤه الرياضيون عند الأبواب الجانبية ، وتشير الأقنعة التراچيدية المصورة إلى أداء عروض تراچيدية أيضاً على هذا المسرح قبل وصول الرياضيين من ثكناتهم التى يتدربون فيها غير بعيد عن مقرّ المسرح . وقد انتقلت المباريات الرياضية إلى المسرح بعد تحريم تقديمها فى حلبة صراع المجالدين «أمفيتياتر» على أثر عصيان عام ٥٩ م . ونشهد فى نفس اللوحة رامى القرص بل والملاكم فى مقدمة منصة المسرح فى نفس المكان الذى كان يشغله الشاعر وهو يلقى قصائده من اللفافة المعهودة فى العروض الجادة .

وقد كانت واجهة المنظر المعمارية الفخمة ، وهى أحد مبتكرات هذا العصر ، أنسب شىء لتراچيديات سنيكا (٥ - ٦٥ م) التسعة الوحيدة الباقية لنا من المسرحيات اللاتينية ، وكان قد كتبها خلال منفاه بجزيرة كورسيكا (٤١ - ٤٩ م) أو خلال الفترة التى أشرف فيها على رعاية نيرون الامبراطور وهو ما يزال صبياً (٤٩ - ٥٩ م) . واقتبس سنيكا مسرحياته «هرقل مكافحاً» و «طرواده» و «ميديا» و «هيپوليتوس» من مآسى أوريپيديس ، ومسرحياته «أوديپوس» و «هرقل» و «أويتيوس»[٢٤] من سوفوكليس ، كما أخذ مسرحية «أجاممنون» عن أيسخولوس . ولقد احتفظ سنيكا بالقسمات الدرامية للنماذج الدرامية اليونانية وبطريقة إخراجها المسرحى بما فى ذلك الكوروس ، غير أنه بعد أن تمثّل كل ما استعاره من عناصر أضفى عليها الشخصية الرومانية.وتميزت مسرحياته بالأحداث الدرامية والصياغة الخطابية ، ومن يدرى لعله هو الذى أوحى إلى تلميذه نيرون أن يؤدى بعض الأدوار التراچيدية على

المسرح ، فظهر فى دور الإله والبطل ، وأدى دور أوديپوس الضرير وهرقل المصاب بالجنون وأورستيس قاتل أمه . كذلك قام نيرون بتمثيل دور كاناكى التى قتلها أبوها لحبها الأثيم لأخيها ، بل لقد حاكى صرخات المرأة وهى تعانى آلام الوضع ! وكان آخر دور أداه هو دور أوديپوس فى المنفى الذى قدمه باللغة اليونانية . ولا شك أنه كان يرتدى الملابس المسرحية التى نراها مصوَّرة فى اللوحات الجدارية التى أنجزت خلال عهده ، وإن كان قد اقتصر فى بعض العروض على مختارات من المشاهد التمثيلية أو فقرات من خطب معلّمه سنيكا .

وكان اشتراك نيرون فى التمثيل أحد الحوافز التى دفعت بعض الممثلين المحترفين إلى منافسته مثل الممثل إپيروتيس ، ولم يكن نيرون وهو المزهو بمهارته لينكص عن ولوج ميدان المنافسة ، كما أخذ بعض المنشدين ينافسونه مردّدين أغانيه التى قدمها وهو مرتد ثياب عازف القيثارة فى أوليمپيا ، وكانت كلها أغان «راپسودية»(٢٥) . ومن يدرى فلعل تمثال أپوللو المحفوظ بالڤاتيكان والمنسوب إلى سكوپاس هو تمثال لنيرون فى صورة مثالية على هيئة أپوللو عازف القيثارة (لوحة ٥١٣) ، فقد سكّ نيرون صورته على نقوده فى هذه

لوحة ٥١٣ : المسرح الروماني . أپوللو عازف القيثارة « كيثارويدوس »
ولعله لنيرون : بإذن من متحف الڤاتيكان



الهيئة نفسها ، وإذا صح هذا لا يكون هذا التمثال بطبيعة الحال لسكوپاس . ويذكر سويتونيوس فى كتابه عن نيرون أنه قام كذلك بأداء دور راقص فى قصة ديدو وتورنوس المأخوذة عن إنيادة ڤرچيل .

على أن المنية لم تكد تعاجل سنيكا حتى بدأ تأثيره يتجلّى فى عالم المسرح ، وقد نُسبت إليه مسرحية «أوكتاڤيا» التى لا يمكن أن تكون قد كُتبت إلا بعد وفاة نيرون عام ٦٨ م ، أى بعد وفاة سنيكا نفسه عام ٦٥ م . وأغلب الظن أن سنيكا كان قد وضع تخطيطاً لهذه المسرحية عام ٦٢ م عندما كان مستشاراً لنيرون ولم يتمها حتى اعتزل الخدمة عقب قتل نيرون لأمه ثم نفيه لزوجته أو كتاڤيا وقتلها . فلما مات نيرون أقدم أحد تلامذة سنيكا على إتمام عمل أستاذه وأعدّ الصياغة النهائية للمسرحية بعد عام ٦٨ م ، ومع ذلك اتسمت المسرحية بالأسلوب البلاغى وبالحذلقة الثقافية المقحمة فى غير موضعها وبالقصائد الغنائية الجوفاء وبضآلة النبض الدرامى ، وهى نفس النقائص التى تغصّ بها كافة تراچيديات سنيكا . غير أن مسرحية «أوكتاڤيا» هى المأساة الوحيدة من نوع الدراما القومية «فابيولا پرايتكستا» المعروفة لنا بموضوعها وتفاصيلها فى حين أنّا لا نعرف عن التراچيديات الأخرى غير عناوينها فحسب .

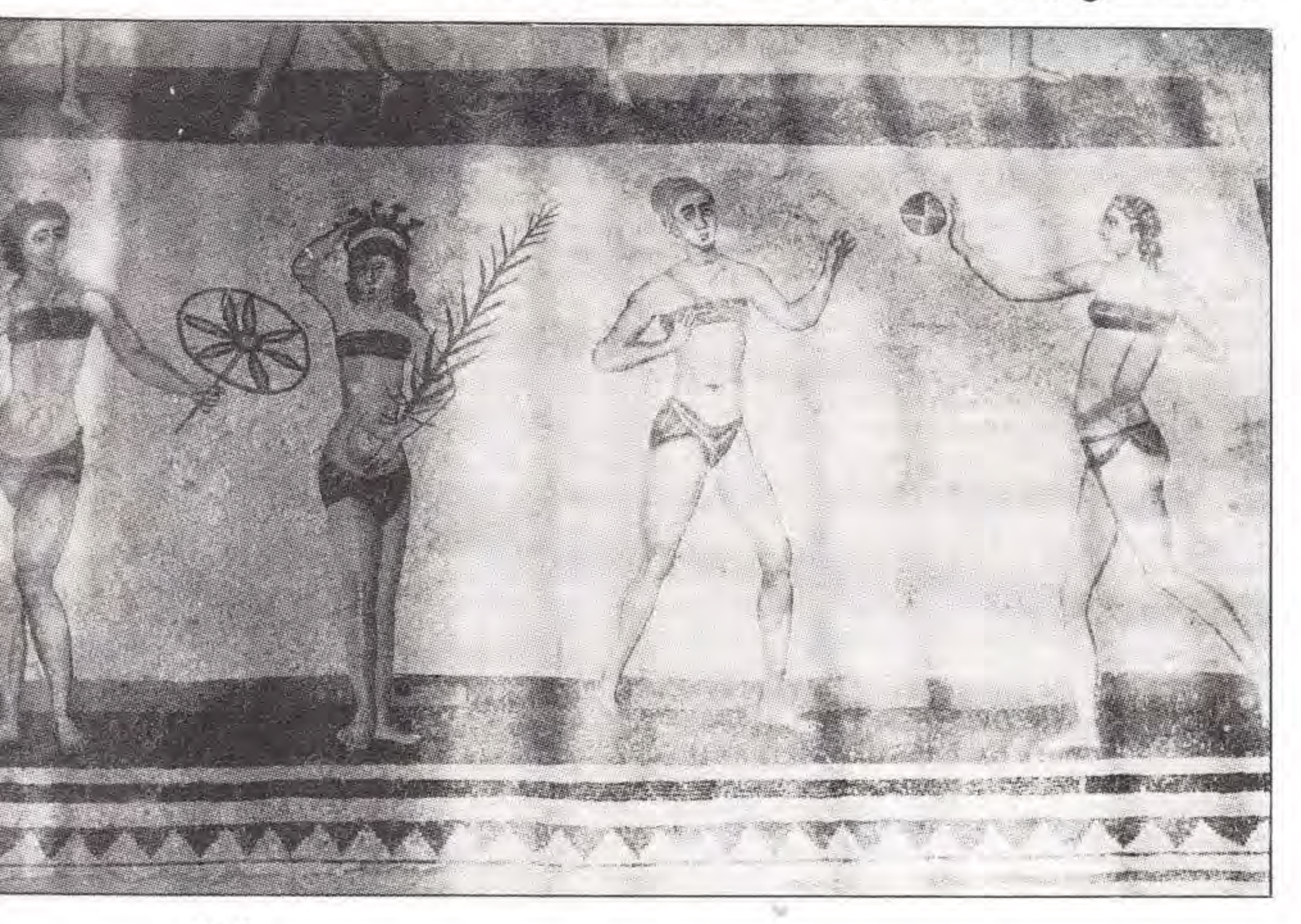
على أن ندرة كتابة المسرحيات التاريخية من جهة والاكتفاء فى أغلب الأحيان باختيار بعض المشاهد أو الأدوار وأدائها منبتّة الصلة بتتابعها المنطقى جعل مسرحيات التمثيل الإيمائى الصامت بحبكتها الدرامية المتصلة هى الوريث الحقيقى للتراچيديا ، وقد كان علِى الممثل الإيمائى الصامت وهو يؤدى الأدوار الفردية أن يسمو بحركاته من الناحية التعبيرية إلى الحد الذى يدرك المشاهد معه الأدوار المختلفة التى يجسّدها واحداً إثر الآخر . وكان تمييز هذه الشخوص يتم عن طريق تغيير الأقنعة المسرحية التى يرتديها الممثل الصامت وكذلك الأدوات المرتبطة بشخصيته . أما النص الذى كان الكوروس يعكف على إنشاده فقد كان خليطاً ملفّقاً من نصوص هزيلة مأخوذة من مشاهد تراچيدية معروفة ، ونحن نقف الآن على الكثير من النصوص الغنائية المسرحية «ليبرتو» من خلالِ كتاب عن الرقص للوكيانوس السورى من عهد الأناطنة . وقيل أيضاً إنه فى عصر نيرون قام ممثل إيمائى بتصوير مضاجعة مارس لڤينوس من خلال مشهد راقص ، فقد كان اشتراك النساء فى مسرحيات التمثيل الإيمائى الصامت عملاً مجافياً للحياء .

ومن المعترف به أن رقص الباليه الفردى قد نشأ فى رحاب «الپانتومايم» ، بينما ينتمى رقص الباليه الجماعى إلى «المايم» . وعلى حين كان اليونانيون يطلقون اسم «الپيرى»[٢٦] المشتق من اسم الإله پيروس على رقصة الحرب والفروسية التى يؤديها جماعة من الرجال المسلحين خلال اشتباكهم فى معركة وهمية ، أسبغ الرومان على مثل هذا النوع من الرقص مضموناً درامياً ، حيث يتعارك الراقصون والراقصات مع بعضهم البعض ، أو يمثلون جماعات الساتير والمايناديس والكوريبانتيس ، ويرتدون ثياباً مطرزة بالقصب ويضعون على رؤ وسهم أكاليل مذهّبة ويلتفون بعباءات أرجوانية . وكم أضفت الموضوعات الميثولوجية طابعاً درامياً على هذه الباليهات ، مثل تلك التى تصور قصة پنثيوس وديونيسوس أو قصة «تحكيم پاريس» لاختيار أجمل النساء الثلاثة : هيرا وأثينا وأفروديتى التى عُرضت فى كورنثه فى القرن الثانى الميلادى وسط مناظر رائعة تصور جبل إدّا بحيواناته ونباتاته وينابيعه . وكانت ثياب الممثلين بالغة الروعة ، فقد ظهرت ڤينوس [أفروديتى] عارية إلا من غلالة «الپالا» الحريرية الشفافة التى لا تخفى إلا موطن عفّتها ، وقد

أحاطت بها ربّات الحسن وكيوپيد إله الحب والحوريات ، والجميع يرقصون فى نشوة بينما صحبت مينرڤا [أثينا] شياطين الرعب ، كما اصطحبت هيرا [چونو] كاستور وپوللوكس . أما پاريس فكان يقود قطيع أغنامه ، إلى أن اختفى المنظر فى النهاية بواسطة جهاز آلى .

كذلك أخذت رقصات الباليه المائى والمسرحيات المائية الإيمائية تُعرض فى أحواض صغيرة شُيّدت بالمسارح . وقد حدّثنا مارسيالوس عن باليه ظهرت به حوريات النيرياديس ، وعن باليه إيمائى مائى سبح فيه لياندر ليصل إلى حبيبته هيرو . وعُثر بقصر أرمرينا الصغير بوسط صقلية ذى الزخارف المسرفة الذى شُيّد من أجل الامبراطور ماكسيميان هرقليوس (٢٩٧ - ٣٠٠ م) على لوحة فسيفساء تكشف عن دقة ثياب الاستحمام التى ترتديها عشر فتيات رياضيات وراقصات (لوحة ٥١٤) والتى تكاد تفوق فى عريها ثياب الاستحمام فى عصرنا الحالى . وتتوسط الفتاة الفائزة الصف الأسفل من اللوحة مكلّلة بتاج وممسكة بيدها اليسرى غصناً من النخيل ، بينما أمسكت الفتيات الأخريات بمصفّقات ودفوف وأكاليل ، فى حين رفعت إحداهن زهرة على شكل مروحة كبيرة دائرية وكأنها مظلة ، وأخذت أخرى تعدو وقد غطت جسدها بغلالة الپالا الفضفاضة ، وبيدها اليمنى تاج وبيدها اليسرى سعفة نخيل .

لوحة ٥١٤ : المسرح الرومانى . فتيات يرتدين المايوهات استعدادا لرقص البالية المائى . قصر أرمرنيا



وفى القرن الثانى وما تلاه حين زاد انتشار الروايات والمباريات الرومانية فى الأقاليم ، أخذت المسرحيات الزاخرة بالمناظر التى تشغل الأوركسترا كله تمثل فى كافة أنحاء الامبراطورية الرومانية عن طريق النقابات المهنية التى انبثقت عن طوائف الممثلين المحترفين المتأغرقة وفرق الممثلين الرومانية . وقد حظى التمثيل الإيمائى بتقدير كبير لدى الجماهير لأنه كان يجرى دون أقنعة مسرحية ويعرض لأحداث من الحياة اليومية العادية وخاصة للموضوعات الشائعة ويفرط فى الهجاء السياسى ، فساد خلال القرون اللاحقة فى سائر المسارح سيادة مطلقة حتى بلغت السخرية من الآلهة المنقولة عن الكوميديات والهزليات درجة المبالغة ثم تخطّتها إلى حد الإسفاف ، فقد عرض المسرح صورة للإلهة لُونَا فى هيئة رجل ، وقدّم ديانا وهى تُضْرب بالسياط وجوپيتر وهو يكتب وصيّته الأخيرة قبل مماته .

وفى عصر تيبريوس كتب كل من لينتيلوس وهوستيليوس مسرحية إيمائية يقوم فيها الإله أنوبيس بدور الزانى ، وكان العشق والزنا من الموضوعات المألوفة فى مسرحيات التمثيل الإيمائى وكوميديات السوقة . كما اتجهت التمثيليات الإيمائية إلى تملّق غرائز الجماهير بإظهار الأغنياء وهم يتعرضون للاضطهاد ، والفقراء وقد انقلبوا أغنياء ، والعشاق يُكْشف أمرهم ثم لا يتعرضون لعقاب .

وأقدم المسرح كذلك على إشراك الحيوانات حتى لقد أسند الدور الأساسى لكلب فى تمثيلية عُرضت على مسرح مارسيلوس بروما خلال عهد ڤسپازيانوس ، كما جرت على المسرح تجارب مقزّزة لمنافسة المباريات البشعة فى ملاعب المجالدين . ففى نفس اليوم الذى اغتيل فيه الامبراطور كاليجولا قدّمت إحدى المسرحيات الإيمائية قصة اللص لاوريولوس ، والغريب أن الممثل الذى أدى دور اللص قد صُلب ودُقّت أطرافه بالمسامير حتى مات فعلاً وسط تصفيق المشاهدين . كذلك أضيفت إلى حركات وإيماءات التمثيل الإيمائى الضرب واللكمات والرفس والرقص دون أن يكون ثمة داع لذلك ، كما تضمّنت المسرحيات الحركات البهلوانية والعنيفة . وغالبا ما كانت النساء المشتركات فى مسرحيات الپانتومايم يظهرن شبه عاريات كأفروديتى فى باليه قُدِّم بكورنثه ، وكالفتيات السابحات بالمسرح المائى بصقلية (لوحة ٥١٤) مما أسفر عن ملاحقة سوء السمعة لممثلات المسرحيات الإيمائية حتى قال الكاتب «إيليان» إن العاهرات لسن أسوأ سمعة من ممثلات المسرحيات الإيمائية ، وما لبث الكتاب المسيحيون أن ركّزوا هجومهم ضد التمثيل الإيمائى الذى كان يسخر من الطقوس الدينية المسيحية لانحلال أسلوبه .

وغدت روما مركزاً لنقابات الفن المهنية بعد أن أصبحت هذه النقابات هيئات محترفة معترفاً بها فى كل مكان ، ولم تعد بعد تحت الرعاية الإلهية لديونيسوس ، ومضت تجوب البلاد لا لإقامة المهرجانات الخاصة بالآلهة فحسب ، بل أيضاً للمشاركة فى المناسبات المتنوعة بما فيها المباريات المصاحبة للجنازات الهامة ، كما كان عليها تقديم برامج مسرحية متنوعة لإرضاء ذوق الجمهور المتقلب والمتعطش لكل جديد .

وتُبرز لنا الصور الجدارية بمقبرة كورينى التى لحقها التلف للأسف (لوحة ٥١٥) مجموعة من ممثلى التراچيديا تضم عازفى القيثارة ونافخى المزمار وكوروسا من سبعة فتيان ، فجمعت على هذا النحو بين الأداء الدرامى والغنائى والموسيقى معاً ، حيث نرى ممثلى التراچيديا يرتدون ثياباً مطرزة الأكمام بالزخارف وأقنعة مسرحية ضخمة وغطاء رأس شاهقاً وأحذية عالية النعال ظن البعض خطأ أنها منصّات صغيرة ،





لوحة ٥١٥ : المسرح الرومانى . مسرحيات الاحتفالات الجنائزية من عهد الامبراطورية . كورينى [برقة]

وممثلا فى وسط الصورة يقبض على هراوة هرقل بينما يمسك آخر فى الجهة اليمنى بعصا الرسول ، ولعله كان يؤدى دور الإله ميركوريوس [هرمس الإغريقى] وبجواره منضدة عليها أكاليل الغار وفروع النخيل المعدّة لتوزيعها على الفائزين السبعة . ويبدو الجميع متماثلين فى قوامهم وعمرهم ، ولعل الصبيّين اللذين يحصيان الأدوات الموضوعة على منضدة هما خازنا ملابس الفرقة . ونرى على الباب المزخرف فى يسار الصورة رجلاً لعله كان أحد الشعراء المرتبطين بهذه الفرقة المتنقلة .

ويورد لوكيانوس وصفاً لممثلى التراچيديا فى عصره ، أى فى أواخر عصر الامبراطورية حيث كانت التراچيديا والمسرحيات الساتيرية تقدم فى روما وفى جميع المدن والأمصار ، فيقول : «نستطيع أن نتبين وضع التراچيديا ونستشف طابعها من مظهر ممثليها ، فما أبشع مشهد ذلك الممثل غير المتناسق القامة المثبّت فوق قباقيب عالية وهو يلبس قناعاً مسرحيا يعلو كثيراً عن وجهه ، وتتسع فتحة فمه الكبيرة عند التثاؤب حتى توحى بأنه على وشك أن يبتلع المشاهدين . وإنى لأُمسك عن الحديث عن الحشيّات المثبتة مكان النهود والأرداف والتى تزيد من بدانته حتى لا يكشف طول قامته غير العادى عن جسد بالغ الضمور» .

وتؤكد النقوش البارزة على «القوالب الكعكية» التى عُثر عليها فى أوستيا (لوحة ٥١٦) أن تقديم مسرحيات التراچيديا والكوميديا فى نفس الاحتفالات التى تقام فيها ألعاب السيرك ومباريات المصارعة بالملعب الرومانى الكبير قد بقى سائداً خلال النصف الأول من القرن الثالث الميلادى ، وإن كان من النادر

لوحة ٥١٦ : المسرح الرومانى . قالب كعكى . كليتمنسترا راكعة أمام أخيل وتابعه . منظر تراجيدى . أوستيا .



أن نجد مسرحية كوميدية ذات موضوع ميثولوجى على غرار ما كانت عليه بعض المسرحيات الكوميدية الحديثة فى عصر ميناندر .

ويبدو أن الأقنعة التراچيدية فى أواخر عهد الامبراطورية كانت مُفزعة مروّعة . وتتضح هذه الحقيقة من تأمل الأقنعة التراچيدية الثلاثة المصورة على لوحة فسيفساء قام بإنجازها هرقليتوس (لوحة ٤٩٦) وتمثل امرأة تُزْجِم حلىّ كثيرة شعر رأسها ، ويحيط بها رجل عجوز وشاب . ولهذه الأقنعة الثلاثة فتحات واسعة ومستديرة للعينين على حين بدت فتحة الفم فى كل منها غير منتظمة . وتبدو فتحات العينين والفم كبيرة فى أقنعة هرقل والأبطال الملتحين فى مسرح أوستيا المجدّد (لوحة ٤٩٧) حيث تظهر الخطوط صارمة وتبدو الغضون على الجبهة وبين العينين عميقة والوجنات بارزة ناتئة وتصفيف الشعر خشناً والتلاعب بين الضوء والظل شديداً . وتثبت هذه الأقنعة أنه حتى فى هذه الحقبة المتأخرة كانت التراچيديا شائعة فى هذا المرفأ مثلما كانت فى روما .

وتكشف بطاقات دخول المسرح التى وُجد الكثير منها فى پومپى وروما والأقاليم عن التنوّع الكبير للمسرحيات التى كانت تُقدَّم خلال عصر الامبراطورية (لوحة ٥١٧) ، وكانت هذه البطاقات تُصنع من العاج أو العظام وتُنقش الكتابة على أحد وجهيها بينما تُنقش إحدى الصور على الوجه الآخر ، وكانت كثرتها مستديرة وإن وُجد بعضها مربعاً أو على هيئة سمكة أو طير أو فاكهة . وتشير الصور المنقوشة عليها إلى التراچيديات بغطاء الرأس العالى «أونكوس» والإكليل وخصلات الشعر الطويلة المتدلّية على الأكتاف وخلف الظهر ، كما تشير إلى الكوميديات بصور الأقنعة ، وكان الشَّعر الجعد المصطنع رمزاً لممثل يؤدى دور العبد ، وعمارة الرأس المزدانة رمز الغانيات ، والقناع الأصلع للرجل المُسِنّ .



لوحة ٥١٧ : المسرح الرومانى . بطاقات المسرح الرومانى

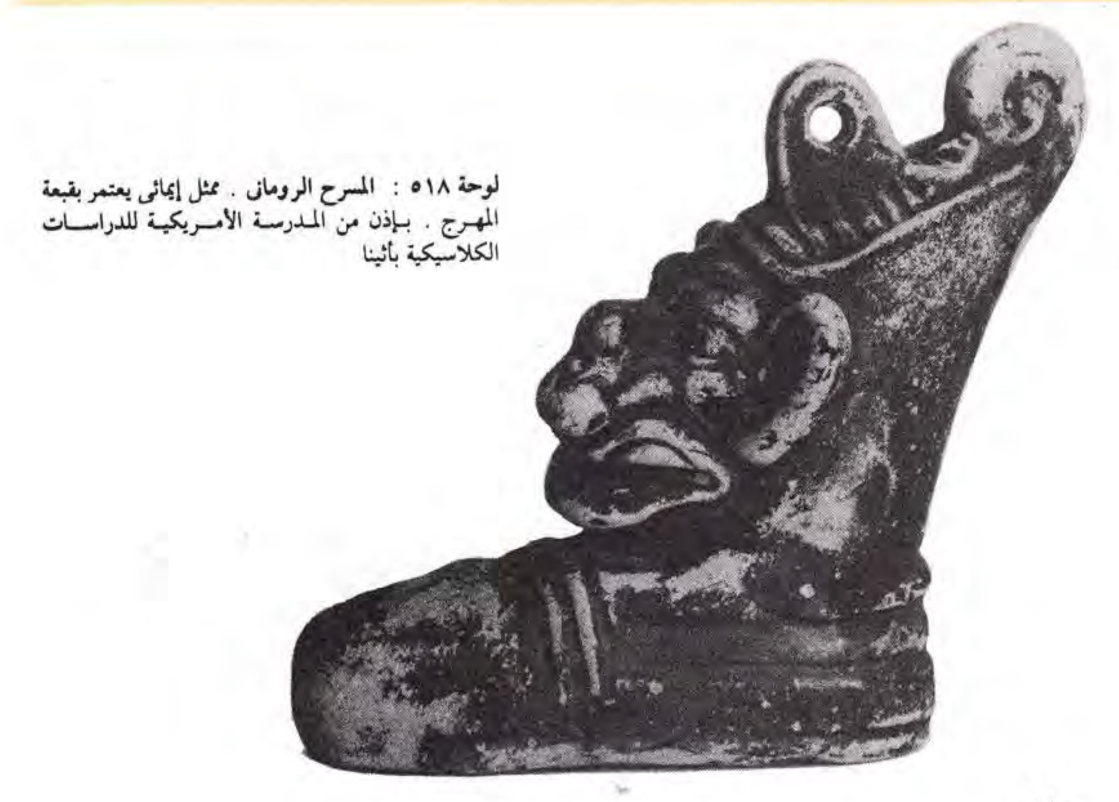
وبينما كانت المسرحيات الجادة التى تستقطب الطبقة الراقية ما تزال سائدة بالمجتمع الرومانى كانت المسرحيات الأخرى تتجه إلى إثارة المتع الحسية التى يستجيب لها العامة من الشعب حتى بلغت الهزليات الأتيلانية التى ابتكرت من أجل إمتاع العامة ثم انتقلت إلى الرومان بواسطة الأوسكانيين قمة الشهرة فى مسرح الامبراطورية الرومانية ، ولم تلبث أن انتزعت مكانة الكوميديا التى كانت قد طوّعت نفسها لتناسب الذوق الفجّ للطبقات الشعبية الرومانية . ويكشف نموذج من عصر نيرون على الميل الشديد نحو هذا النوع من المسرحيات السوقية إذ كانوا يقومون بإشعال النار فى منزل فيهرع الممثلون إلى إنقاذ ما يستطيعون إنقاذه من الأثاث والأمتعة على أن يُسمح لهم بالاحتفاظ بما ينهبونه ويستولون عليه .

وكان ممثلو الهزليات الأتيلانية ــ شأن ممثلى الكوميديا ــ يؤدون أدوارهم متنكرين فى الأقنعة المسرحية وهو ما أتاح لهم توجيه قارص النقد للأوضاع الاجتماعية ولكبار رجال الدولة دون أن يحميهم ذلك من العقاب إذا تعرّضوا للامبراطور بالنقد . ويروى أن أحدهم قد سخر بالامبراطور كاليجولا أثناء تمثيله فى الملعب الكبير ، فلم يكد يفرغ من أداء دوره حتى أُحرق حيّاً فى الملعب ، كما نفى نيرون ممثلاً آخر سخر من دسّه السُّم للامبراطور كلاوديوس وإغراقه لأجريبينا . على أننا نلاحظ أن الأقنعة المسرحية التى وُجدت من جزيرة كريت شرقاً حتى مدينة كولونيا غرباً تتشابه بصورة لافتة للنظر .

وقد ظلت الشخوص النمطية الهزلية الأتيلانية الشهيرة مثل ماكيوس وبوكو وپاپوس ودوسينـوس نماذج ثابتة فى المسرح . وكان ممثلو الهزليات يختارون فى غالب الأحيان من ذوى الأجسام الشائهة كذوى العرج الشديد أو القامة البالغة القصر أو البالغة الطول أو من مفرطى البدانة . وبقيت الهزلية رغم شهرتها قابعة فى موطنها الأصلى بجنوب إيطاليا دون أن تظفر بموطىء قدم فى الشرق اليونانى ، وإن حققت شهرة فى

أقاليم الامبراطورية الشمالية ــ التى كانت وقتذاك على همجيتها الأولى ــ على أيدى الجيوش الرومانية ، غير أنها ما لبثت أن تدهورت فى بعض الأمصار وخاصة فى جرمانيا وباتت لهواً خشناً يعجّ بكثير من الصياح .

وقد احتفظت المسرحية الإيمائية بأهميتها فى العصر اللاحق ، وظلت مثل الهزلية الأتيلانية تشغل مكانها فى المسرح كفاصل بين فصول المسرحية الجادة أو كختام يجيء فى أعقابها ، وبخاصة فى القرون الأولى لعصر الامبراطورية ، لكنها اكتسبت فى العصور الأخيرة استقلالاً ذاتياً فصارت تقدّم وحدها إلى أن أخذت تتدهور تدريجياً حتى لم يعد أمام ممثلى المسرحيات الإيمائية إلا أن يقدّموا عروضهم الهزلية فى جولات قد تسمح لهم أحياناً بالعثور على مسرح وأحياناً أخرى يضطرون إلى التمثيل فى العراء ، وكان أكثرهم قبيحى الوجوه وإن احتفظوا فى بعض الأحيان «بقضيب» الهزليات اليونانية الدوريّة القديمة ، وهو ما يكشف عنه تمثال برونزى صغير بفلورنسا لممثل إيمائى يؤدى رقصة ممجوجة ، وقد رفع يده اليمنى نحو فمه الذى يعلوه أنفاً مدبّب الطرف ، واعتمر رأس هذا التمثال هو وبعض الرؤوس القبيحة الأخرى التى اكتشفت فى ساحة السوق [أجورا] بأثينا ، اعتمرت بأغطية الرأس المدبّبة الطرف المقتبسة أصلاً من ثياب الرحّالة والمزارعين ، والتى غدت غطاء الرأس المسرحى للممثلين الفكاهيين فى المسرحيات الإيمائية الرومانية (لوحة ٥١٨) ، وللمهرجين خلال القرون الوسطى ، ثم فى مسرحيات شكسپير ومهرجى السيرك فى عصرنا الحالى . وثمة تمثال صغير من البرونز فى فلورنسا أيضاً له وجه كهل قبيح تلفّه أطراف العباءة التى ترتفع نحو رأسه . وقد استخدمت كثرة من تماثيل هؤلاء الممثلين الإيمائيين كمصابيح حيث يُطلّ من فتحة العباءة قضيب يشكّل فوهة المصباح (لوحة ١٩ ، .



لوحة ٥١٨ : المسرح الرومانى . ممثل إيمائى يعتمر بقبعة المهرج . بإذن من المدرسة الأمريكية للدراسات الكلاسيكية بأثينا

وكان الـ «سينتونكولوس»(٢٧) هو الرداء المميز للممثل الإيمائى ، ويتألف من عدّة رقع مختلفة الألوان . وثمة تمثال صغير وجد بسوريه (لوحة ٥٢٠) يضم إلى رداء المهرج قلنسوته المدبّبة القمة ، وهو لممثلة إيمائية ترتدى سترة ذات أهداب عند فتحة العنق معلّق بها من جهة الظهر أصداف كبيرة مروحية الشكل ، وتتمنطق بحزام يتدلى منه ثمانية أشرطة عريضة فوق المئزر . وتقوم هذه الممثلة فى وقت واحد بالرقص والتعبير بملامح الوجه وتصاحب الموسيقى رقصها ، فهى تمسك بمصفّقات فى يديها المرفوعتين وتلقى برأسها إلى الوراء وتزن الإيقاع بالضرب بمصفّق ثُبِّت إلى قدمها اليسرى وبعدّة أجراس ثُبّتت سبعة منها بالقلنسوة وعُلِّقت ثلاثة منها فى أطراف شرائط سترتها ، وثمانية فى أطراف مئزرها ، وأربعة بالشرائط التى تزين حذاء قدمها اليسرى التى تعلقت بها المصفّقة بينما بقيت قدمها اليمنى عارية .

لوحة ٥٢٠ : المسرح الرومانى . راقصة أو ممثلة إيمائية بإذن من متحف الفن جامعة برنستون .



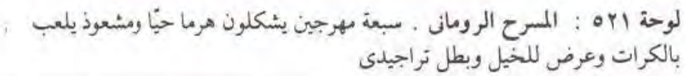


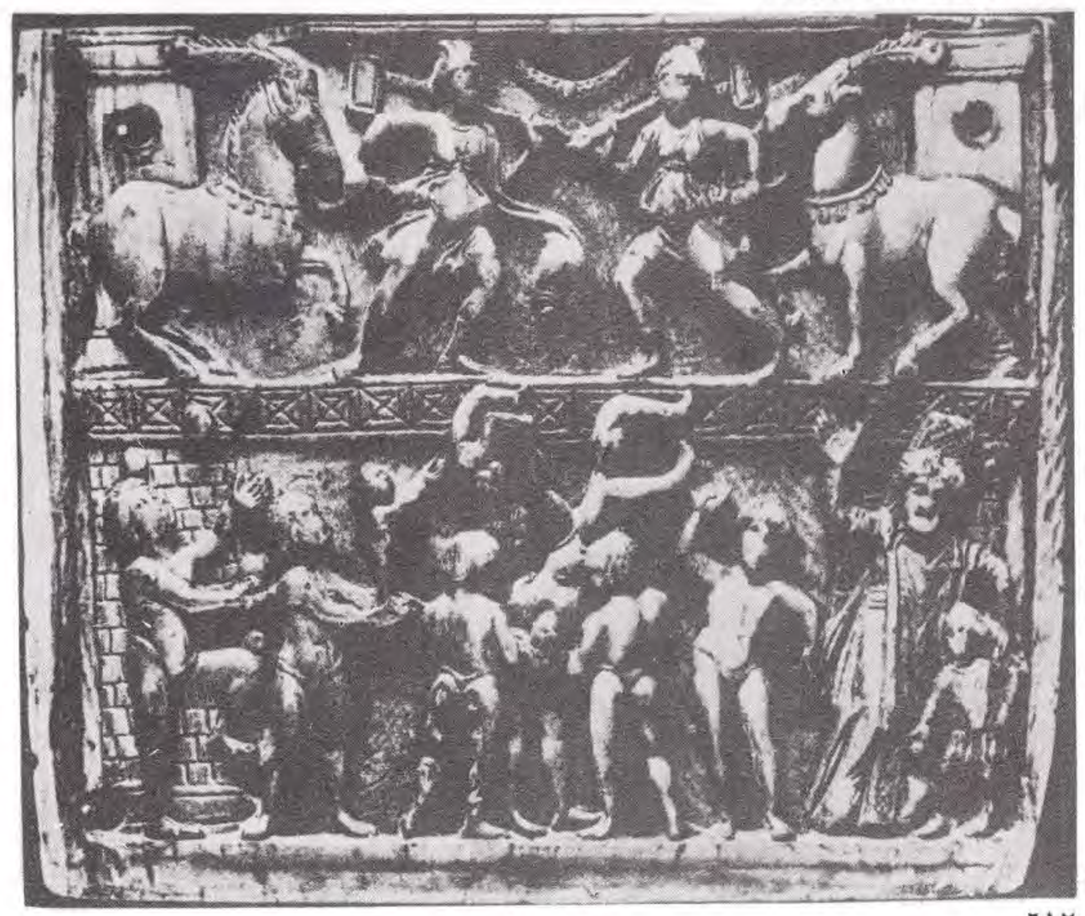
لوحة ٥١٩ : المسرح الرومانى. مصباح من البرونز لممثل إيمائى يرتدى اليابنولا . بإذن من المدرسة الأمريكية للدراسات الكلاسيكية بأثينا .

ويشارك الممثلين الإيمائيين فى الأداء المسرحى عادة مهرّجـون ومشعوذون وحـواة وراقصون عـلى الحبال ، وأحياناً صبية ممن يروّضون الدببة والقرود المدرّبة على الرقص ، وقد واصل هؤلاء جميعاً أيضاً طوال القرون الوسطى تقديم فنونهم فى جولات متتابعة يؤدّونها أفراداً أو جماعات .

وعلى حين انتهت كافة العروض المسرحية بروما عام ٥٦٨ م . بعد غزو اللومبارديين لها ، استمرت تُقدَّم بالقسطنطينية عاصمة بيزنطة حتى عام ٦٩٢ م . وفى هذه الامبراطورية الرومانية الشرقية عاشت التراچيديا فى صورتها الرومانية المتواضعة كما لم تزد التمثيليات الإيمائية فيها عن استعراض فكاهى يؤدَّى فى تبادل مع عروض سباق الخيل ومصارعة الوحوش والمشعوذين والمهرجين منذ القرن الرابع حتى السابع ، مثلما نرى فى (اللوحة ٥٢١) سبعة مهرجين يشكّلون بالقرب من العرّاف تيريزياس هرماً حيّاً معقداً يرتفع على قمته طفل . ويقابل تيريزياس فى الجانب الآخر مشعوذ يلعب بثلاث كرات ترتفع إحداها فوق رأسه ويمسك بالثانية فى يده اليمنى وتنزلق الثالثة على ركبته .

وتمثل الأقراص العاجية التى كان القناصل الرومان يوزعونها عند تقديم هذه العروض القنصل وهو يفتتح العرض ، وهو ما يشهد بأن هذه الألعاب وتلك العروض كانت ما تزال مألوفة فى ذلك العصر . وثمة


لوحة ٥٢١ : المسرح الرومانى . سبعة مهرجين يشكلون هرما حيًا ومشعوذ يلعب بالكرات وعرض للخيل وبطل تراجيدى



مجزوءة متبقية من أحد هذه الأقراص بمتحف الإرميتاج بلننجراد يرجع تاريخها إلى حوالى عام ٥٠٠ م تضم مشهدين من إحدى التراچيديات (لوحة ٥٢٢) يمثل أعلاهما ميديا وقد نزع الممثل الشاب الذى يؤدى دورها قناعه المسرحى الكبير الذى تعلوه قلنسوة فريچية شامخة ذات قمة مدببة وهو يحيّى المشاهدين الذين يصفقون له برفع اليد اليمنى ، وإلى جانبيه صبيّان يشيران إلى أمهما ميديا بينما ظهر رجلُ آخر فى الخلفية يحيّى الممثل ، ونرى أسفلهما ممثلاً يقوم بدور أوديپوس الضرير معتمداً على غلامين بينما تتبعه ابنتاه فى خلفية الصورة أو لعلهما من أفراد الكوروس .

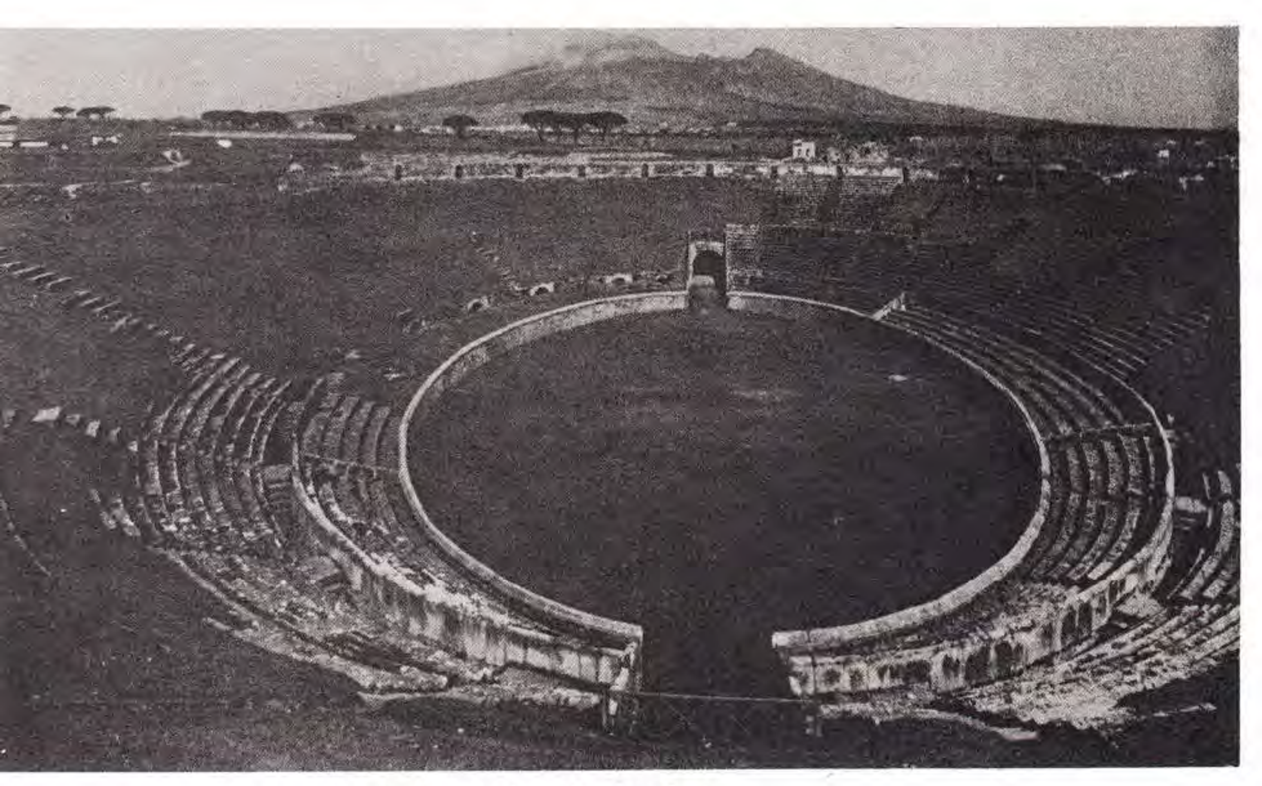


لوحة ٥٢٢ : المسرح الرومانى . قرص عاجى . ممثلون تراجيديون . ميديا وأوديپوس . بإذن من **متحف الإرميتاج بسان بطرسبرج**

وكانت العروض المسرحية تقدم فى ملاعب السيرك التى كان يدور فيها أيضاً سباق الخيل (لوحة ٥٢١) ومصارعة الحيوانات التى كان من بينها الأسود والفهود والدببة والوعول والأفيال ، كما أضحى صراع المجالدين صراعاً مع الوحوش الكاسرة فى روما ، وهو ما سجله نقش بارز على لوحة من الجص محفوظة بمتحف لاسكالا بميلانو (لوحة ٥٢٣) . وقد احتفظت مسرحيات السيرك بشهرتها الواسعة فى كل مكان ، وكان ملعب السيرك يتألف عادة من مبنى مستقل خاص بسباق المركبات وإن أُلحق فى بعض الأحيان بالمسرح فى وحدة معمارية كما هو الحال فى ملعب أورانج بفرنسا ، غير أنه بصفة عامة كانت تُبنى ملاعب «أمفيتياتر» خاصة للمجالدين ولمصارعة الوحوش فى جميع البلاد التى غزاها الرومان (لوحة ٥٢٤) ، كما كان الأوركسترا فى بعض المسارح يُعدّ ليكون حلبة لمباريات الملعب الكبير عندما تدعو الحاجة إلى ذلك . وكان اسم «تيرميسوس»(٢٨) يطلق على المبنى المصمّم أصلاً لمصارعة الحيوانات والذى نلحظ فيه الأبواب الصغيرة المفضية إلى الأوركسترا . وكان هذا المبنى حلاً وسطاً يتيح للرومان فى آسيا الصغرى خلال القرن الثانى الميلادى ــ فى غياب ملاعب الأمفيتياتر الكبيرة ــ أن ينعموا بالمشاهد الدموية المحبّبة إليهم . وكان الحاجز القائم حول المنصة فى عديد من المسارح ــ كما فى أثينا ــ عبارة عن سور لا ينفذ منه الماء ، كما كانت تُنزع

لوحة ٥٢٣ : المسرح الرومانى . صراع الوحوش مع المجالدين . نقش بارز (تراكوتا) . ميلانو





لوحة ٥٢٤ : المسرح الرومانى . أمفتياتر رومانى . پومپى

الصفوف العشرة الأدنى فى بعض المسارح كما فى كورنثه ويحفر الصخر لعمل جدار خفيض [وبخاصة فى الجدار المحيط بالمجتلد أى بالجزء الخاص بالمتصارعين فى المدرج الرومانى] لقاعة المسرح . وقلما كانت الحلبة فى مثل هذه الأحوال تستخدم فى تمثيل المعارك البحرية الوهمية لصغر حجمها الذى يقصر عن الوفاء بذلك ، ولهذا كانت تشيد لها أبنية خاصة تستخدم أيضاً فى إخراج باليه المياه والرقص المائى . وفى بعض الأحوال كانت تعد لهذا الغرض أحواض مياه مستطيلة الشكل أو مستديرة أو بيضية فوق الأوركسترا ، كما كانت تستخدم فضلاً عن ذلك فى مسابقات السباحة وفى عروض الحيوانات البحرية المتوحشة المتصارعة مثل التماسيح وأفراس النهر .

ولقد اتسمت الألعاب فى المسارح وفى الأمفيتياتر بالوحشية وإراقة الدماء وخاصة فى روما حتى لقد اشترك فى عصر تراچان فى الملعب الفلاڤى الكبير بروما خلال أربعة شهور فحسب عشرة آلاف زوج من المجالدين وأحد عشر ألفاً من الحيوانات المفترسة . وفى ذلك العصر أيضاً ألبسوا أحد الموسيقيين ثياب أورفيوس المنشد الموسيقى الأسطورى وقدّموه إلى الوحوش المفترسة التى مزقته إرباً إرباً ، بينما تروى الأسطورة اليونانية أن الوحش والطير بل والنبات كانت تستنيم إلى أنغامه ، فما أبعد الفارق بين شاعرية الحس اليونانى وواقعية الحس الرومانى . ولا ندرى كم من أحكام الإعدام قد صدر ونُفِّذ فى أبرياء بالملعب أمام جماهير المشاهدين السعداء بما يسيل من دماء وما يدور من وحشية .

ولا شك أن اعتراف الامبراطور قسطنطين بالمسيحية كان الضربة التى وضعت حداً لما كان يدور فى المسارح والملاعب من وحشية ، وخاصة بعد أن كان يُزَجّ بمعتنقى المسيحية إلى الوحوش فى حلبات الملاعب

بدلاً من العبيد واللصوص وأسرى الحروب . غير أن المسرح لم يلبث أن بُعث إلى الحياة من جديد على نفس شكله ومضمونه القديمين ، حتى أننا لا نملك اليوم فهم مغزى بنية مسارحنا الحديثة حق الفهم دون أن نعرف الكثير عن المسرح اليونانى والرومانى القديمين .

* * *

حواشى الفصل التاسع

(١) Pinkes لوحات مصورة من النسيج أو الخشب للإيحاء بمكان المسرحية توضع فى خلفية المسرح .

(٢) Proskenion .

(٣) Paraskenia .

(٤) Mime هى تمثيلية قصيرة تعتمد على الإيحاء والحركة بدلاً من الكلام والحوار فى السرد . ظهرت أول ما ظهرت فى صقلية فى مستهل القرن الخامس ق . م . حيث كان يمثلها جماعات من الممثلين الجوالين والمهرجين معتمدين فى إيماءاتهم على ما يثير الضحك ويومىء إلى المجون والعربدة ويغلب عليها طابع الارتجال ، ولا شك أنها قد أثرت على الملهاة المرتجلة الإيطالية . وتستمد موضوعاتها تارة من الحياة اليومية ومن أساطير الآلهة والأبطال تارة أخرى وتلجأ إلى السخرية والهزء من ذلك كله (د. مجدى وهبه . معجم مصطلحات الأدب) .

(٥) Trausty .

(٦) Hilaro - Tragodia هى مسرحية تجمع بين العناصر المأسوية والعناصر الملهوية ولكنها تنتهى نهاية سعيدة ، فتارة تسودها فترة من الفرح والابتهاج وتارة يعمّها الحزن العميق والأسى الممض . ومن مميزاتها اتخاذ المواقف المصطنعة واتخاذ الحب أساساً لها وسرعة الحركة والمؤامرات وانتصار الخير على الشر فى النهاية . (د. مجدى وهبه . معجم مصطلحات الأدب) .

(٧) Phylakes .

(٨) Oscan Atelian نسبة إلى أتيلا بمقاطعة كامبانيا حول روما .

(٩) Doltish Farces وتتضمن مواقف التهريج والمرح المفرط بصورة قد تصل إلى حد الابتذال وذلك بقصد الإضحاك والتسلية (د. مجدى وهبه . معجم مصطلحات الأدب) .

(١٠) Commedia Dell'Arte نوع من الملهاة ازدهر بإيطاليا فى القرن ١٦ عماده فى الأصل الارتجال أثناء التمثيل لا النص المكتوب الذى يتصف عادة بالإيجاز والإجمال .

(١١) Ister .

(١٢) Histrio .

(١٣) Phersu .

(١٤) Persona .

(١٥) Histriones .

(١٦) Satura .

(١٧) Fabulae Saturae .

(١٨) . Mimicry

(١٩) . Archimime

(٢٠) . Actor Secondarium Partium

(٢١)

(٢٢) . Scaenae frons

(٢٣) كان نيڤيوس أول من كتب باللاتينية مسرحية عن «إيفيجينيا» مقتبسة عن مسرحيـة أوريپيديس «إيفيجينيا» .

(٢٤) نسبة إلى جبل إيتى بين ثيساليا ومقدونيا حيث مات هرقل .

(٢٥) الراپسودية هى ذلك الجزء من الملحمة أو القصيدة الملحمية التى يستطيع راوى الملاحم أن ينشدها فى جلسة واحدة أمام جمهور المستمعين .

(٢٦) . **Pyrrhicha**

(٢٧) . Centunculus

(٢٨) . Termessus

* * *

ثبت ببليوجرافى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . *

العنوان	النوع	الطبعة	السنة
١ ـ الفن المصرى : العمارة	دراسة	طبعة أولى	١٩٧١
		طبعة ثانية	١٩٩٠
٢ ـ الفن المصرى : النحت والتصوير	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٢
		طبعة ثانية	١٩٩١
٣ ـ الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٦
٤ ـ الفن العراقى القديم	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٤
٥ ـ التصوير الإسلامى الدينى والعربى	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٨
٦ ـ التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٣
٧ ـ الفن الإغريقى	دراسة	طبعة أولى	١٩٨١
		طبعة ثانية	١٩٩٣
٨ ـ الفن الفارسى القديم	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٩
٩ ـ فنون عصر النهضة	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٨
١٠ ـ الفن الرومانى	دراسة	طبعة أولى	١٩٩١
١١ ـ الفن البيزنطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٣
١٢ ـ فنون العصور الوسطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٣
١٣ ـ التصوير المغولى الإسلامى فى الهند	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٣
١٤ ـ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أوليفييه ميسيان)	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٠
١٥ ـ القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	دراسة	طبعة أولى	١٩٨١
		طبعة ثانية	١٩٩٢
١٦ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٨
		طبعة ثانية	١٩٩٣

* (الصور الملونة بالأجزاء التسعة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو ») .

١٧ ـ ميكلا نجلو	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٠
١٨ ـ فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى	دراسة وتحقيق	طبعة أولى	١٩٧٤
[أثر إسلامى مصور]		طبعة ثانية	١٩٩٣
١٩ ـ معراج نامه [أثر إسلامى مصور]	دراسة وتحقيق	طبعة أولى	١٩٨٧

● **أعمال الشاعر أوڤيد**

٢٠ ـ ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]	ترجمة	طبعة أولى	١٩٧١
		طبعة ثالثة	١٩٩٢
٢١ ـ آرس أماتوريا [فن الهوى]	ترجمة	طبعة أولى	١٩٧٣
		طبعة ثالثة	١٩٩٢

● **أعمال جبران خليل جبران**

٢٢ ـ النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٩
		طبعة سابعة	١٩٩٠
		طبعة ثامنة	١٩٩١
٢٣ ـ حديقة النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٠ ،
		طبعة سابعة	١٩٩٠
٢٤ ـ عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٢
		طبعة رابعة	١٩٩٠
٢٥ ـ رمل وزبد : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٣
		طبعة رابعة	١٩٩٠
		طبعة خامسة	١٩٩١
٢٦ ـ أرباب الأرض : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
		طبعة ثالثة	١٩٩٠
٢٧ ـ روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة	ترجمة	طبعة أولى	١٩٨٠
		طبعة ثانية	١٩٩٠
٢٨ ـ كتاب المعارف لابن قتيبية	تحقيق	طبعة أولى	١٩٦٠
		طبعة سادسة	١٩٩٢
٢٩ ـ مولع بڤاجنر : لبرنارد شو	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
		طبعة ثانية	١٩٩٢
٣٠ ـ مولع حذر بڤاجنر	دراسة نقدية	طبعة أولى	١٩٧٥
		طبعة ثالثة	١٩٩٣
٣١ ـ المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٧
		طبعة ثانية	١٩٨٩

٣٢ ـ إنسان العصر يتوج رمسيس	تأليف	طبعة أولى	١٩٧١
٣٣ ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون :	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٤
لپيير دانينوس		طبعة ثانية	١٩٨٩
٣٤ ـ إعصار من الشرق أو جنكيز خان	تأليف	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة خامسة	١٩٩٢
٣٥ ـ العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٠
		طبعة ثالثة	١٩٦٤
٣٦ ـ السيد آدم : لپات فرانك		طبعة أولى	١٩٤٨
		طبعة ثانية	١٩٦٥
٣٧ ـ سراول القس : لثورن سميث		طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثانية	١٩٧٦
٣٨ ـ الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٢
		طبعة ثانية	١٩٥٢
٣٩ ـ قائد الپانزر : للجنرال جوديريان	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
٤٠ ـ حرب التحرير	تأليف بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٥١
		طبعة ثانية	١٩٦٧
٤١ ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٤
٤٢ ـ علم النفس فى خدمتك	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٥
٤٣ ـ مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٤
والأدباء (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠)		طبعة ثانية	١٩٩٢
٤٤ ـ مذكراتى فى السياسة والثقافة	تأليف	طبعة أولى	١٩٨٨
		طبعة ثانية	١٩٩٠
٤٥ ـ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية	إعداد	طبعة أولى	١٩٩٠
[إنجليزى ـ فرنسى ـ عربى]	وتحرير		

بالفرنسية

٤٦ ـ Ramsès Re- Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort, "UNESCO" 1974.

بالإنجليزية

٤٧ـ In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO". 1972.

٤٨ـ The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic. Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٤٩ـ The Miraj- Mameh: A Masterpiece of Islamic Painiting. Pyramid Studies and other Essays presented to. I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

٥٠ـ The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1979.

٥١ـ Porblèmatique de la Figuration dans l'art Islamique.

La Figuration Sacrée.

La Figuration Profane.

Plastique et musique dans l'art pharaonique.

Wagner entre la theorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France 73 e Année Paris, 11, Marcelin- Berthelot 1973.

٥٢ ـ المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف » عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت .

٥٣ ـ حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

٥٤ ـ رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

٥٥ ـ إطلالة على التصوير الاسلامى : العربى والفارسى والمغولى والتركى . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى .

٥٦ ـ سبيل إلى تعميم مُدُن التكنولوچيا « تكنوپوليس » فى الوطن العربى . معهد العالم العربى بباريس . يونيه ١٩٩٠ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامي [مكتبة لبنان . بيروت]

تحت الإعداد

فنون القرن الثامن عشر والتاسع عشر

